

# paisaje e historia

JAVIER MADERUELO [dir.]

MALCOLM ANDREWS • JAVIER ARNALDO • JUAN CALATRAVA
AURORA CARAPINHA • LORETTE COEN • FEDERICO LÓPEZ SILVESTRE
ANA LUENGO • JAVIER MADERUELO • JOHANNES RENES
CARLO TOSCO • LUIS URTEAGA



LECTURAS
Serie H.ª del Arte y de la Arquitectura
DIRECTORES Juan Miguel HERNÁNDEZ LEÓN y Juan CALATRAVA

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

IMAGEN DE CUBIERTA: PER KIRKEBY, Plan (Huesca)
© fotografía de ANDRÉS FERRER

TRADUCCIONES: MAYSI VEUTHEY *ha traducido del francés el texto de* Lorette Coen *y del inglés los de* Malcolm Andrews *y* Johannes Renes.
CARLOS VITALE *ha traducido del italiano el texto de* Carlo Tosco.
JAVIER MADERUELO *ha traducido del portugués el texto de* Aurora Carapinha.

© DE LOS TEXTOS, SUS AUTORES, 2009
© FUNDACIÓN BEULAS. CDAN, 2009
© ABADA EDITORES, S.L., 2009
*de la presente edición*
Calle del Gobernador, 18
28014 Madrid
Tel.: 914 296 882
fax: 914 297 507
www.abadaeditores.com

diseño ESTUDIO JOAQUÍN GALLEGO

producción GUADALUPE GISBERT

ISBN 978-84-96775-65-7
depósito legal M-48169-2009

preimpresión DALUBERT ALLÉ
impresión LAVEL

A 1319254

# paisaje e historia

**JAVIER MADERUELO [dir.]**

MALCOLM ANDREWS • JAVIER ARNALDO • JUAN CALATRAVA
AURORA CARAPINHA • LORETTE COEN • FEDERICO LÓPEZ SILVESTRE
ANA LUENGO • JAVIER MADERUELO • JOHANNES RENES
CARLO TOSCO • LUIS URTEAGA

**PENSAR EL PAISAJE** 04 [CDAN 2009]







BLAA

## INTRODUCCIÓN: PAISAJE E HISTORIA

JAVIER MADERUELO

Los textos que se recogen en este libro corresponden a las ponencias realizadas en un curso, titulado *Paisaje e Historia*, que es el cuarto de una serie de encuentros monográficos que el CDAN realiza bajo el epígrafe «Pensar el paisaje». Este curso ha sido precedido de otros tres que estuvieron dedicados a analizar las relaciones del paisaje con el pensamiento, el arte y el territorio, y que han sido publicados también en Abada Editores.

Ante la atonía de las administraciones para encauzar la investigación fuera de las miserables ayudas que se conceden a través de los planes de I+D y del ámbito «funcionarial» en el que se conceden dichas ayudas, el CDAN realiza una labor en el doble sentido de encargar el estudio y redacción de ponencias específicas a destacados especialistas en temas relacionados con el paisaje, y de transferir esos conocimientos por medio de cursos, de exposiciones y de publicaciones que de ellos se derivan, por eso es necesario hacer hincapié en el carácter de «trabajo de investigación» que anima estos cursos y en la idea totalizadora que pretenden al abarcar ciclos completos sobre un tema. Estos dos procesos: generación de ideas y difusión de conocimientos constituyen los pilares esenciales de la investigación.

Se ha insistido en cursos anteriores en la idea de que el paisaje no es ni naturaleza ni territorio sino construcción humana, y también se ha

insistido en que lo es en una doble vertiente: en cuanto constructo mental que interpreta lo que se ve y en cuanto construcción física que altera, modela y transforma el territorio.

Como toda obra humana, el paisaje es susceptible de poseer una historia que, lógicamente, no es independiente del decurso del resto de las obras y actividades humanas con las cuales se relaciona. Sin embargo, cuando ahora, a principios del siglo XXI, estamos cobrando conciencia de que el paisaje posee múltiples facetas que atañen y comprometen a diferentes disciplinas y conocimientos, el intento de establecer las pautas historiográficas para poder comprender su evolución se nos presenta como una obra titánica.

En 1949, hace ahora 60 años, el historiador inglés Kenneth Clark publicó un libro titulado *Landscape into art*[1] donde intentó trazar una historia de la pintura de paisaje y, más concretamente, de la pintura de paisaje en Occidente. A su esfuerzo y conocimientos se debe el mérito de haber dado coherencia histórica a ese «género» particular del arte, diferenciándolo del resto de la pintura, pero al hacerlo no recurrió a la periodización habitual establecida para estudiar las artes plásticas, aquella que clasifica las obras de arte encasillándolas en épocas nombradas con términos como renacimiento, manierismo, barroco, rococó, etcétera, sino que se vio obligado a establecer otro tipo de categorías clasificatorias cuyos títulos son: paisaje simbólico, realista, fantástico, idealista, naturalista, y, en los últimos capítulos, tiene que recurrir a construcciones léxicas como «las luces del Norte» y «el regreso al orden», palabras y frases con las que intenta expresar el sentido de la evolución de la pintura de paisaje a lo largo de los siglos.

En cierto sentido, con estos títulos, con los que caracteriza cada capítulo de su libro, Clark está poniendo en evidencia que el discurso del paisaje pintado, aun siguiendo los rasgos estilísticos y las técnicas de cada uno de los periodos establecidos al uso, ha seguido un camino autónomo con respecto al decurso de la pintura de historia, el retrato o el bodegón.

Ahora y aquí entendemos el término paisaje como algo más que un género de pintura, sabemos que el concepto paisaje atañe a otras artes, como la poesía, la literatura, la música, la jardinería, la fotografía y la arquitectura; a otras prácticas culturales, como la agricultura, las obras

1 Kenneth CLARK, *Landscape into art*, John Murray, Londres, 1949. Hay edición en español: *El arte del paisaje*, Seix Barral, Barcelona, 1971.

públicas, los asentamientos humanos; a otras ciencias y saberes, como la geografía, la botánica, la ecología y la sociología; y, en fin, a otras realidades y actividades como los territorios, los países y el turismo, lo que es tanto como decir al conjunto de las relaciones humanas que se manifiestan a través de la política y la economía.

Establecer unos modelos historiográficos para comprender la manera en que se ha gestado, desarrollado y extraviado el concepto paisaje y sus manifestaciones a lo largo del tiempo, hasta ofrecer hoy la enorme complejidad que posee, no será fácil. Desde luego, no hemos pretendido conseguirlo ni en las lecciones impartidas durante el curso ni en las ponencias presentadas en este libro, pero entre los presupuestos del CDAN existe la pretensión de reunir a algunos de los más importantes especialistas en la historia del paisaje, de la jardinería, de la cartografía, del arte, de la literatura y de la arquitectura para exponer y discutir las ideas que sobre sus respectivas disciplinas han desarrollado.

La historia no es sólo una manera de conocer e interpretar el pasado, sino que puede ser también entendida como una herramienta que nos ayude a situarnos en el presente y a proyectar el futuro; en este sentido los cursos «Paisaje y Pensamiento» se engarzan con el «Proyecto Arte y Naturaleza» desarrollado por el CDAN, que consiste en la creación de una serie de obras de arte actual que se convierten en hitos en el territorio y en condensadores de paisaje. El «Proyecto Arte y Naturaleza» trata de crear una colección de obras que tienen una voluntad de futuro y, por tanto, de ser objetos para la historia, ya que su finalidad es la de ser testigos de la actualidad[2].

Coincidiendo con la clausura del curso *Paisaje e Historia*, se ha inaugurado una obra permanente diseñada expresamente para la localidad de Plan, en el valle de Gistaín, por el artista danés Per Kirkeby. Por su forma y condiciones físicas se trata de una obra con cualidades para ser testigo de la historia de la actualidad que pretende ser entendida como el último eslabón de esta historia del arte del paisaje, como un eslabón que cose el pasado con el futuro. Con este motivo se ha montado en la sede del CDAN en Huesca una exposición de obras pictóricas y escultóricas de este polifacético artista[3].

2 Hasta el momento se han realizado obras de Richard Long, Ulrich Rückriem, Siah Armajani, Fernando Casás, David Nash, Alberto Carneiro y Per Kirkeby, que están distribuidas por la provincia de Huesca.

3 Véase el catálogo de la exposición: *Per Kirkeby*; CDAN, Huesca, 2009. Con textos de Marga Paz, Per Kirkeby y Javier Maderuelo.

Para tomar conciencia de los diferentes caminos que la historiografía está siguiendo en sus intentos por narrar el devenir del paisaje, para aprender sobre los temas que entrelazan el paisaje con la historia, hemos reunido en el CDAN de Huesca a algunos de los profesores más destacados de Europa, quienes, por medio de su capacidad de investigación, de su generosa docencia y de sus libros, están generando las actuales 'historias del paisaje'.

Estimulados por la respuesta positiva que las actividades del CDAN están teniendo en todo el mundo, hemos invitado a los que nos han parecido las figuras de la historia del paisaje más interesantes de este momento.

Los textos se han ordenado de manera que se puedan leer desde los aspectos más generales y metodológicos a los temas más concretos y puntuales.

Con enorme pesar quiero dejar constancia de que uno de los profesores que inmediatamente aceptaron venir y que, además, iba a impartir la lección inaugural, Michel Baridon, falleció un mes antes de iniciarse el curso. Quiero, desde esta *Introducción*, rendirle el más sincero homenaje de los profesores y alumnos que participaron en el curso. También quiero expresar mi agradecimiento al profesor Juan Calatrava, director de la Escuela de Arquitectura de Granada y traductor al español de la obra de Baridon[4], la gentileza de haber sustituido al maestro en el atril de la lección inaugural.

Como es lógico, quiero también dar las gracias al resto de los profesores que nos acompañaron en el curso y que han redactado estas ponencias. Quiero agradecer también la generosidad, el esfuerzo y la dedicación de la directora del CDAN, Teresa Luesma, así como de María Pallás, Victoria Falcó y Obarra Nagore, quienes han trabajado en la coordinación del curso y el montaje de la exposición.

Siendo importante el elenco de profesores que han participado, lo más importante del curso han sido los alumnos ya que, dado el alto nivel de su formación y la diversidad de sus intereses profesionales, han participando muy activamente en las discusiones y coloquios, lo que ha permitido mejorar y matizar el contenido de las ponencias que aquí se publican.

4 Michel BARIDON, *Los Jardines. Paisajistas, Jardineros, Poetas* (3 vols.), Abada, Madrid, 2004-2005-2008. (1.ª ed. en francés, 1998).

# 1. PENSAR LA HISTORIA DEL PAISAJE

FEDERICO LÓPEZ SILVESTRE

## I. ¿UNA HISTORIA DEL PAISAJE POR DISCIPLINAS?

Actualmente muchas disciplinas se ocupan de dar forma a la historia del paisaje. Puesto que todo es histórico, esto es como decir que existen muchas formas de escribir sobre el paisaje. Al menos eso comienzan recordando algunos autores franceses que, con incansable voluntad abarcadora, han intentado vislumbrar la totalidad del problema. El primero de ellos, Jean-Robert Pitte, en *Histoire du paysage français*[1] se refiere a siete tipos:

1. El paisaje de los geógrafos físicos, geomorfólogos y demás partidarios de la «ecología histórica» (Jean Tricart; Georges Bertrand), autores para los que el paisaje es la combinación de elementos físico-químicos, biológicos y antrópicos concretos en evolución, y que proponen la sustitución del término «paisaje» por expresiones como «medio natural» o «geosistema».
2. El paisaje de los historiadores del mundo rural (Marc Bloch; Roger Dion) de tradición materialista y, a veces, hasta política (Emilio Sereni), aparece en obras que comienzan a ser escritas en la década de los treinta en Francia

1 Jean-Robert PITTE, *Histoire du paysage français*, Tallandier, Paris, 1983; 3.ª ed., Fayard, 2003.

y que por su temática insisten, más que en el paisaje, en lo «rural», en el «campo», en lo «agrario»...

3. El paisaje de los historiadores del arte formalistas (mencionado de pasada, en relación con un libro de François Benoît publicado con el título *Histoire du paysage en France*[2] en 1908 y que se demora en el análisis de los cuadros).
4. El paisaje monumental de los arqueólogos o la arqueología del paisaje (fundada con ese nombre en Francia por Raymond Chevallier gracias a un coloquio homónimo celebrado en mayo de 1977 y continuada en esos mismos años por Roger Agache o Paul Dufournet), de los historiadores de las ciudades y las villas (iniciado por Pierre Lavedan, y renovado por medievalistas como Robert Fossier o Jean Chapelot) y de los arquitectos preocupados por la historia (Pierre Pinon, Jean Castex, Jean-Philippe y Dominique Lenclos).
5. El paisaje de los jardineros de la Escuela de Versalles, que se ha especializado en formar a técnicos de jardín y a eso que ahora llamamos «ambientólogos», y que abarca algo amplio, a medio camino entre el naturalista o botánico y el artista o pintor.
6. El paisaje poético de los historiadores de la literatura (por ejemplo, el que aparece en las actas del coloquio de Ruán: *Le Paysage normand*, 1978)[3].
7. El paisaje de la geografía humana, la antropología y la filosofía, resumido en una extensa nota introducida en la última edición del texto que estoy comentando, la de 2003, y donde se recuerda la aportación de autores como Pierre Sansot, François Dagognet o Augustin Berque.

François Béguin adopta también un esquema compartimentado en el pequeño *Le paysage*, 1995. Aquí se distingue entre el paisaje del arte, el de la geografía y el de la arquitectura[4]. Más recientemente, Jean-Marc Besse se ha referido a los modos de estudiar el paisaje siguiendo un planteamiento parecido[5]. A su juicio, para entrar en el paisaje contamos con «cinco puertas»:

2 François BENOÎT *et al.*, *Histoire du paysage en France*, Laurens, Paris, 1908.
3 AA.VV., *Le Paysage normand dans la littérature et dans l'art*, PUF, Paris, 1978.
4 François BÉGUIN, *Le paysage*, Flammarion, Paris, 1995.
5 Jean-Marc BESSE, «Las cinco puertas del paisaje», en Javier MADERUELO (dir.), *Paisaje y pensamiento*, Abada-CDAN, Madrid, 2006, pp. 145 y ss. El planteamiento por disciplinas se presenta de manera explícita en la 'Introducción', donde Besse dice: «Me intereso, de forma general, por la descripción y el análisis de lo que yo llamaría las *culturas espaciales* en la época moderna y contemporánea, con referencia especial a la geografía y al paisaje» (p. 145). Y, más adelante: «Cada una de estas posturas la apoya una 'profesión' o grupo de 'profesiones', es decir, una formación o una corporación académicas» (p. 146). En las conclusiones añade:

La puerta de los humanistas, los historiadores de la cultura, los historiadores de la literatura y el arte (como, por ejemplo, de E. Gombrich), que parten de la idea del paisaje como representación.
La puerta de los geógrafos culturales, especialmente los norteamericanos (como, por ejemplo, de J. B. Jackson), que parten de que el paisaje es un espacio social y humanizado, aunque material y concreto, colocado más allá de cualquier lógica pictórica.
La puerta de los ecólogos, los geólogos, los edafólogos, los climatólogos, los botánicos y los geomorfólogos (como, por ejemplo, Georges Bertrand o Denis Mercier), que parten de una perspectiva 'realista' o 'naturalista' del paisaje como entidad objetiva que actualmente está siendo cuestionada.
La puerta de los filósofos fenomenólogos (como, por ejemplo, Merleau-Ponty), que parten de la idea de paisaje como experiencia.
La puerta de los creadores, como los arquitectos, los jardineros, los paisajistas y los artistas (como, por ejemplo, Richard Long), que parten de una perspectiva activa, creativa y proyectual, pero pudorosa y atenta con el medio.

Aprecio y valoro sinceramente la obra de Pitte y Besse. De hecho, la editorial Biblioteca Nueva está preparando la publicación de un libro de Besse que verá la luz en castellano en breve. En su ensayo, como en el capítulo de Pitte, percibo sensibilidad y franco interés por delimitar no los estudios de todo lo que afecta al territorio, sino, específicamente, los estudios que tienen algo que ver con eso que llamamos paisaje –algo más complejo que afecta, por igual, a sujeto y objeto–. Además, no cabe duda de que la separación por disciplinas facilita la tarea de localizar los distintos modos de estudiar la historia del paisaje: siguiendo el mismo esquema, incluso podemos añadir otros trabajos que analizan el «State of Art» de la historia del paisaje con más detalle[6]. Sea como fuere, esa

---

«más o menos se pueden hacer corresponder las diferentes orientaciones que acabo de presentar con determinadas disciplinas (es decir, profesiones), de las que serían, de algún modo, su consigna o su paradigma fundamental» (p. 169).

6 Desde la perspectiva de la arqueología, la historia y la geografía histórica, el estado del arte aparece descrito en parte en Caroline FORD, «Landscape and Environment in French Historical and Geographical Thought: New Directions», en *French Historical Studies*, vol. 24, N.º 1, Winter 2001, pp. 125-134; y en Paul CLAVAL, *Histoire de la Geographie francaise de 1830 a nos jours*, Nathan, Paris, 1998. Desde la perspectiva de la historia de las imágenes y del arte, la situación ya fue delimitada por Denis COSGROVE y Stephen DANIELS en la introducción de su *Iconography of Landscape*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989, pp. 1-11 (aunque también se menciona a historiadores del territorio y la literatura). Desde la perspectiva de la historia de la literatura la situación aparece descrita, de manera algo ses-

separación por disciplinas establecidas resulta innecesaria y, en el caso del paisaje, hasta contradictoria. En el estudio breve e intenso de Besse, este problema se pone especialmente de manifiesto porque dentro de apartados concretos, como el dedicado a los ecólogos, se acaban comparando posturas bastante diferentes (¿Bertrand con Berque?) y porque en capítulos como el de los ecólogos y el de los fenomenólogos se separan autores en función de su formación y no porque realmente exista tal disparidad entre sus planteamientos (¿Quién tras leer al último Berque ha dudado un segundo de su cercanía con Merleau-Ponty?). En resumen, dividir la historia del paisaje en historias disciplinares del paisaje recuerda mucho aquellas palabras que Marc Bloch usó para describir la tendencia a la especialización de nuestro tiempo:

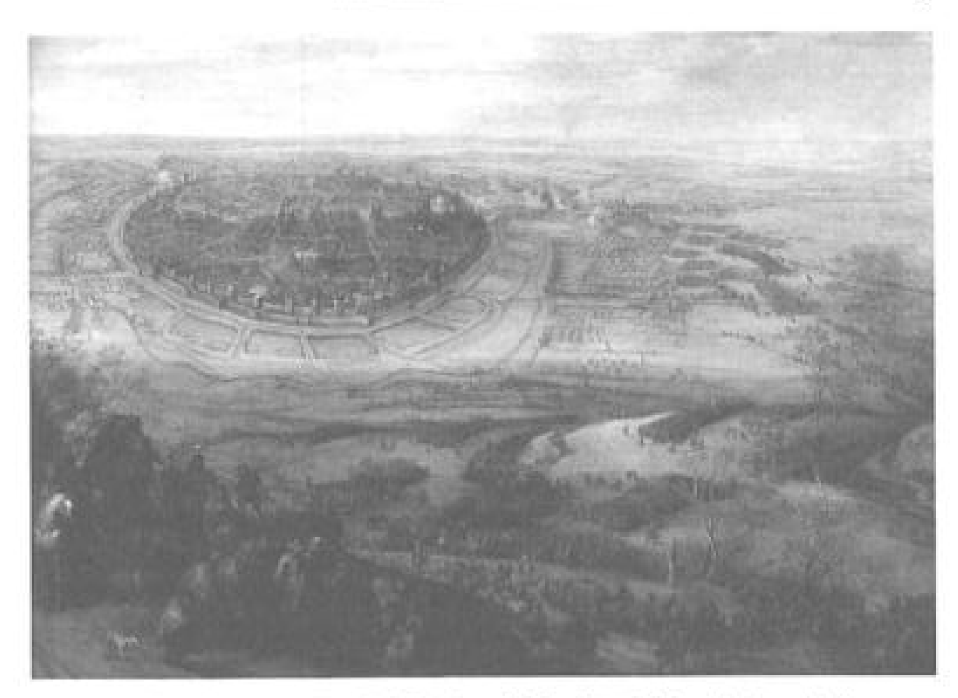
> «De lo que veo desde mi ventana, cada sabio toma lo suyo, sin ocuparse mucho del conjunto; el físico explica el azul del cielo; el químico, el agua del regato; el botánico, la hierba. Dejan cuidado de recomponer el paisaje, tal como se me aparece y emociona, al arte, si es que el pintor o el poeta tienen a bien encargarse de ello. Y es que el paisaje, como unidad, existe únicamente en mi conciencia, y lo propio del método científico, tal como estas formas del saber lo practican y por su éxito lo justifican, es abandonar deliberadamente al contemplador, para no querer conocer sino los objetos contemplados. Los lazos que nuestro espíritu teje entre las cosas les parecen arbitrarios; los rompen adrede para establecer una diversidad que les parece más auténtica»[7].

Al partir de este «control fronterizo», que es como Aby Warburg llamó al culto a la especialidad, no se informa demasiado bien sobre la marcha de los estudios sobre el paisaje porque no se recoge el espíritu con el que nacieron y se limitan sus posibilidades. Por poner algunos ejemplos, si seguimos ese planteamiento disciplinar y nos enfrentamos a imágenes como *El asedio de Freiberg* (1648) de Pieter Snayers (fig. 1), ¿cómo

---

gada, v. gr., en Robert Mayhew, «Historiography and Landscape Studies», en *Landscape, Literature and English Religious Culture, 1660-1800. Samuel Johnson and Languages of Natural Description*, Londres, Macmillan, 2009, pp. 1-39. Por fin, para los jardines podemos manejar de Michel Conan (ed.), *Perspectives on Garden Histories*, Dumbarton Oaks, Washington, D.C., 1999. Más bibliografía en Federico López Silvestre, «Por una historia comprensiva de la idea de paisaje. Apuntes de teoría de la historia del paisaje», en *Quintana*, 2003, n.º 2, pp. 287-303.

7 Marc Bloch, *Introducción a la historia*, México, FCE, 1952, p. 116.



1. Pieter SNAYERS, *El asedio de Freiberg en Meißen el 27 de Febrero de 1643*, 1648, Deutsches Historisches Museum, Berlín.

se debe proceder? ¿A quién corresponde el análisis de esta obra? ¿Al geógrafo, al especialista en historia política o al historiador del arte?[8] En el mismo sentido, ¿dónde encajan según este planteamiento los datos que muestran la importancia para el desarrollo del jardín del avance de las ciencias naturales?[9] ¿E intervenciones como las de Desvigne y Dalnoky en Issoudun (fig. 2)? ¿Quién se debe ocupar de estudiar unos jardines urbanos que han sido diseñados respetando el antiguo entramado de huertas privadas? ¿El historiador de los jardines, el de la ciudad o el

8 Estudios capaces de romper estos límites entre historia de la cartografía e historia del arte son, por ejemplo, los del propio Jean-Marc BESSE, *Voir la terre*, Actes Sud, Arlés, 2000; el de Svetlana ALPERS, *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*, Blume, Madrid, 1987; Javier MADERUELO, «Maneras de ver el mundo. De la cartografía al paisaje», en *Paisaje y territorio*, Abada-CDAN, Madrid, 2008, pp. 57-82; y las páginas que yo mismo dedico a la importancia de los estudios topográficos de los ingenieros en el avance del paisajismo en Galicia: Federico LÓPEZ SILVESTRE, *A emerencia da paisaxe na Galicia da Ilustración (1700-1833)*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2009, pp. 257-329.

9 Cfr., v. gr., Michel BARIDON, «The scientific imagination and the Baroque garden», en *Studies in the History of Gardens*, 1998, vol. 18, 1, pp. 5-19; o las páginas que yo mismo dedico a mostrar la influencia de la mentalidad empirista de los naturalistas ilustrados y el desarrollo de los jardines de los pazos en Galicia: *A emerencia da paisaxe*, *op. cit.*, 2009.

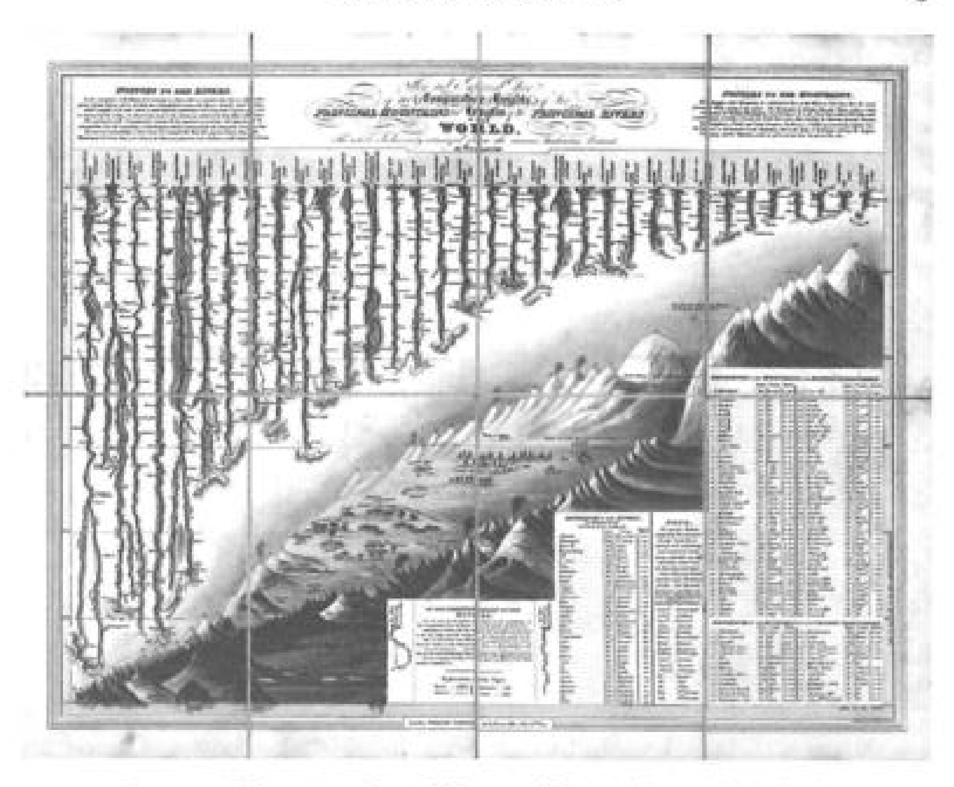


2. Desvigne & Dalnoky, *Parque François Miterrand*, Issoudun, 1995.

especialista en historia rural? El objetivo de Pitte y Besse en los balances citados es fundamentalmente descriptivo y, a decir verdad, ambos dan fe de cierto estado de cosas con notable maestría. Pero, dejando a un lado esa descripción, cabe hacer un esfuerzo aún mayor: un trabajo genealógico en el sentido nietzscheano, o arqueológico en el foucaultiano. Sólo gracias a ese ascenso a las fuentes originales, a la infancia historiográfica del paisaje, se pueden vislumbrar con claridad las corrientes filosóficas o subterráneas originales y se consigue problematizar su herencia.

## II. «Naturphilosophie» e historia del paisaje

Para empezar, mostrar cierta unidad donde se presenta diferencia. ¿Cuál es la corriente inicial de la historia del paisaje en Europa? ¿Cuándo y dónde se funda? Volviendo al esquema de Besse, cabe aceptar que sin duda los estudios del paisaje se desarrollan en el siglo XX gracias a las tradiciones que comenta. Pero, igual de cierto es que el origen de casi todas



3. Gardner & Darton, *Principal Mountains & Principal Rivers in the World*, 1823.

ellas es el mismo. Esto se pone de manifiesto en algunos datos referidos al carácter fundacional de la obra de Goethe, Herder, Schelling, Carus y Humboldt y a su influencia sobre los acercamientos a, b, parte de c, d y parte de e, es decir, a la labor importantísima de los autores alemanes que dieron forma, gracias a la fusión de Idealismo y «Naturphilosophie», a la noción y a la historia del paisaje contemporáneas.

Brevemente, lo que todos esos viejos maestros plantearán, rompiendo con la filosofía moderna, tanto newtoniana como cartesiana, será una crítica radical a la mirada que convierte la naturaleza en número –algo que se vislumbraba en cuadros como el que Gardner & Darton utilizaban ya en 1823 para reducir los paisajes del mundo a competición cuantitativa (fig. 3)–, y la sustitución de esa mirada por una filosofía que trata de mostrar la cercanía esencial entre el mundo objetivo analizado por la Ciencia y la Filosofía de la Naturaleza, y el mundo subjetivo definido desde el arte y las humanidades. A juicio de todos ellos, esa cercanía se descubre, por un lado, en la persona libre consciente por igual de sus pensamientos y sus sentimientos, y, por otro, en

una naturaleza que alberga en sí misma «cierta espiritualidad» manifestada en ese proyecto de libertad que se refleja tanto en su productividad y metamorfosis como en la fuerza integradora que la caracteriza. En relación con esto y al contrario de lo que plantea el objetivismo, la belleza no se considera algo concreto, numérico, material o fijo. Tampoco se trata de algo subjetivo, de algo que arroje la persona sobre las cosas. Si la belleza es el despliegue libre de la fuerza productiva y organizadora, estará presente en la naturaleza como algo esencial a ella y no como algo añadido por el ojo humano. Artificio en la naturaleza y naturaleza en el artificio: lo que hace el ser humano es reconocer esa organización como se reconoce lo propio fuera de nosotros. La experiencia del paisaje constituye un momento privilegiado y el arte su culminación. En la primera se toma conciencia de la unidad sujeto / objeto y en el segundo la fuerza dinámica y organizadora llega a su plenitud.

Las fuentes de este pensamiento se encuentran en los dibujos y escritos de Goethe[10] y en la obra de un Schelling que, si bien desde el punto de vista de la teoría del arte sólo acepta la pintura de paisaje como «representación subjetiva, pues el paisaje tiene realidad sólo en el ojo del contemplador», sin embargo, acuña las teorías del devenir vital como correlato natural subjetivo del espíritu humano y de la belleza como mediadora entre ambos[11]. De mayor calado entre naturalistas y científicos será el planteamiento de los muy influyentes *Cuadros de la naturaleza* (1808) de Alexander von Humboldt, que en una Carta a Goethe del 3 de enero de 1810 recordará que «la naturaleza hay que sentirla, [pues] quien sólo ve y abstrae puede pasar una vida en medio de la vorágine tropical [...] que sin embargo le será eternamente ajena» (fig. 4)[12]. Y, finalmente, ésta será

10 Reunidos recientemente en una interesante exposición y catálogo Javier ARNALDO (ed.), *Johann Wolfgang von Goethe. Paisajes*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2008.

11 Véase Friedrich von Schelling, «Deducción de un órgano general de la filosofía o proposiciones principales de la filosofía del arte según principios del idealismo trascendental» (1800), en *Sistema del idealismo trascendental*, edición de Rivera de Rosales y López-Domínguez, Anthropos, Madrid, 1988, especialmente, para la belleza del arte como mediadora entre la naturaleza y el espíritu: pp. 411 y ss. Del mismo autor: *Filosofía del arte* (1802-1803), edición de López-Domínguez, Tecnos, Madrid, 1999, especialmente, para el paisaje, pp. 249-252. Acerca del paradójico planteamiento sobre la pintura de paisaje de Schelling habla Xavier TILLIETTE, *Schelling. Une philosophie en devenir*, Vrin, París, 1970, tomo I, pp. 453 y ss. Su teoría de la pintura de paisaje como representación subjetiva ejerció una enorme influencia en el arte paisajístico alemán, especialmente en la concepción del arte del paisaje de Friedrich.

12 La carta a Goethe aparece en Ludwig GEIGER (ed.), *Goethes Briefwechsel mit Wilhelm und Alexander von Humboldt*, Hans Bondy, Berlín, 1909, p. 305. Los *Cuadros* ya fueron traducidos al castellano por Bernardo Giner de los Ríos (reedición reciente en Libros de la Catarata, Madrid, 2003).



4. Friedrich Georg WEITSCH, *Retrato de Alexander von Humboldt*, 1806, Staatliche Museen, Berlín.

también la idea básica que informará las *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje* (1831 y 1835) del científico Carl Gustav Carus[13]. Gracias a ellos, puede decirse que el paisaje pasó a ser definido, no sólo como representación, sino como identificación: *cierta relación emotiva con los espacios abiertos*.

Amiel, discípulo de Schelling, firmará la archiconocida frase que reza que «un paysage quelconque est un état de l'âme»[14]. Sería un error interpretar este y los demás comentarios en clave fichteana. De lo que aquí se trata no es ni de reducir el mundo a descripción científica objetiva y abstracta, ni de afirmar que ese mundo es pura cáscara y que somos

13 Véase, en castellano, la edición de Javier Arnaldo de sus *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje*, Visor, Madrid, 1992.

14 Henri-Frédéric AMIEL, «Dimanche, 31 Octobre 1852» en *Journal intime*, L'Age d'Homme, París, 1976, p. 295.

nosotros los encargados de darle contenido conceptual y emotivo. De lo que se trata es de exaltar esa idea de «alma» para superar tanto el idealismo absoluto como el materialismo dogmático. Si, según Schelling, «la Naturaleza no es una masa inerte», sino que en ella está presente de forma inconsciente el espíritu y la fuerza creadora universal que sólo se manifiesta de forma consciente en el ser humano, según Humboldt, es por ello que en la experiencia sentida del paisaje el ser humano «reconoce» y se identifica con lo que le rodea como subjetividad primitiva. El paisaje es un estado del alma, no porque sea un lienzo en blanco sobre el que pintamos los colores que nos interesen, sino porque, aunque como fragmento sea un producto del ojo humano, en su materia prima –la forma de los minerales y las montañas, la hierba, los árboles...– se esconde ya cierta subjetividad inconsciente reconocible por la consciente. Para evitar interpretaciones irracionalistas, conviene añadir que años después la biología confirmaría con otro lenguaje el mismo planteamiento. Tras mostrar los vínculos del ser humano con otras especies, Darwin y Haeckel no dudarían en referirse a la creatividad y al sentido de la belleza en plantas y animales, es decir, en estadios anteriores al nuestro. Eso que llamamos arte no sería más que la culminación consciente de ese querer libre y organizador que ya se pondría de manifiesto en las mutaciones adaptadas al medio o vinculadas con la competencia sexual, en, por ejemplo, las plumas del pavo real[15].

Cercanos a Goethe y a Schelling, Humboldt y Carus serán los primeros en esbozar las pautas de la historia del paisaje al insistir, tanto en la íntima relación entre persona y naturaleza, como en el reciente descubrimiento de esa relación en la pintura y la poesía paisajísticas. El autor de los *Cuadros* en su prematuro «Reflejo del mundo exterior en la imaginación del hombre» del tomo II de su *Kosmos* (1847) llegará a dedicar capítulos enteros a la historia de las descripciones poéticas, a la pintura de paisaje y a las colecciones vegetales de los jardines. Siguiendo a Schiller para la literatura y a Karl Otfried Müller para la plástica, planteará que difícilmente en los antiguos podíamos encontrar el sentimiento de la naturaleza que hallamos en los modernos[16]. Carus

15 Cfr., v. gr., Charles DARWIN, *El origen del hombre y la selección en relación al sexo*, trad. Julián Aguirre y estudio de Faustino Cordón, Edaf, Madrid, 2001, pp. 79-91 (1.ª ed. John Murray, Londres, 1871, 2 vols.).

16 Como es sabido, la obra fundamental de Humboldt será: *Cosmos o ensayo de una descripción física del mundo*, que ya fue traducida al castellano por Francisco Díaz Quintero, en Madrid, ed. Ramón Rodríguez de Rivera, en 1851 y 1852, 2 tomos. En el tomo I, resultan ilustrativas sus

repetirá algo parecido, esto es, que, en tiempos de Montaigne, todavía tenía que nacer «el afortunado a quien la idea de belleza se le hiciera visible y reconocible en la vida inconsciente del bosque y el campo, del valle y la montaña, del aire y la luz», añadiendo que ese afortunado sería pintor[17].

Muchos se han ocupado con detalle de estas cuestiones. Lo que de verdad me interesa aquí es comenzar mostrando que estos autores influirán radicalmente en tres de las cinco tradiciones contemporáneas de estudios sobre el paisaje comentadas por Besse y parcialmente en las otras dos.

En la tradición (a), liderada por el historiador del arte Ernst Gombrich, cabe recordar la reconocida relación de la obra de éste con la historia de la cultura de Jacob Burckhardt. Como es sabido, el padre de la historia cultural, Burckhardt, no sólo leerá a Schelling y a Carus en su juventud, sino que escribirá su «Descubrimiento de la belleza en el paisaje» de *La cultura del renacimiento en Italia* bajo la influencia directa de Alexander von Humboldt. El punto de vista que adoptará Gombrich muchos años después para hablar del paisaje no será otro[18].

---

«Consideraciones sobre los diferentes grados de goce que ofrecen el aspecto de la Naturaleza y el estudio de sus leyes» (pp. 17 y ss.). En el tomo II, es fundamental su «Reflejo del mundo exterior en la imaginación del hombre. Medios propios para difundir el estudio de la Naturaleza» (pp. 3 y ss.). Aunque la obra resulta ejemplar todavía hoy, cabe reconocer que en sus dos tomos no se logra superar el cisma objeto / sujeto que Schelling intentaba salvar. De hecho, al separar la «Cosmografía» o descripción del mundo físico, del tomo I, de la historia del «Reflejo del mundo exterior en la imaginación del hombre», del tomo II, Humboldt fomentará la «gran división» contra la que luchaban él y los demás miembros de este movimiento anticartesiano. Bien entendida, la «Naturphilosophie» no sólo debería exigir ocuparse tanto del mundo como de la visión del mundo, sino también el uso de un «método» capaz de superar la escisión y fundir las dos esferas.

17 La influencia de Humboldt sobre Carus salta a la vista en sus *Cartas*, *op. cit.*, 1992, pp. 126, 149, 162. El texto citado aparece en la p. 227. Su admiración por Goethe y, especialmente, su relación con Schelling en Alain DELIGNE, «Un motif schellingien: 'L'Âme du Monde'», en *La terre qui oit. Peinture et savoirs chez Carl Gustav Carus*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2003, pp. 135-144.

18 La lectura de la obra de Schelling por parte de Burckhardt aparece comentada en el artículo que el historiador del arte Martin WARNKE, «Jacob Burckhardt und Karl Marx», en Hans Rudolf GUGGISBERG (ed.), *Umgang mit Jacob Burckhardt. Zwölf Studien*, Schwabe, Basel und Beck, Münich, 1994, pp. 135-158. La influencia general del romanticismo y la obra de Goethe, Humboldt y Schelling sobre su pensamiento, así como su rechazo del hegelianismo, se comenta en Richard Franklin SIGURDSON, *Jacob Burckhardt's social and political thought*, University of Toronto Press, Toronto, 2004, pp. 47-52. El propio Burckhardt cita a Humboldt como padre de la idea de la novedad del paisaje en *La cultura del renacimiento en Italia*, Escelicer, Madrid, 1941, p. 371, nota 586 (1.ª ed. Basilea, 1860). Gombrich, en su famoso artículo sobre «La teoría del arte renacentista y el nacimiento del paisajismo» (*Norma y forma*, Debate, Madrid, 2000, pp. 107-121), sólo cita a Burckhardt en la nota 18. De hecho, su

La tradición (b), abanderada por el geógrafo cultural J. B. Jackson, fue fundada por Carl Sauer, que se encomendó a sí mismo la tarea de mantener viva la geografía de Humboldt en Estados Unidos. Jackson tuvo tan en cuenta lo concreto como lo tenía Sauer, que fue su maestro, pero, en ambos casos, quizás a causa de la influencia del movimiento conservacionista liderado en el siglo XIX por G. P. Marsh, la distancia con Humboldt no resulta excesiva. Los americanos no sólo aceptan la relación entre rigor científico y visión sentida, sino que para estudiar el espacio consideran fundamental la perspectiva histórica y parten de un análisis total capaz de abarcar el impacto del ser humano en el entorno. Quizá la diferencia más grande entre ambos y la «Naturphilosophie» alemana es no la total ausencia de mirada estética –algo que sostiene Besse–, sino la sustitución de la fe en el gran arte por el culto a lo cotidiano, al arte humilde, que permite valorar la relación del campesino con el entorno[19].

También algunos autores que comenta Besse en el apartado dedicado a la tradición (c) están relacionados con el planteamiento de Humboldt y Schelling. No me refiero a ecólogos y geomorfólogos como Bertrand o Mercier, sino a autores que han cuestionado el excesivo objetivismo de éstos. Aunque toda la reflexión sobre el paisaje del geógrafo Augustin Berque se inspira en la filosofía oriental, concretamente en la antropología del paisaje de Tetsuro Watsuji, recientemente Berque ha aceptado que en Europa ha habido algunos autores que le han precedido en su revisión de la filosofía materialista y mecanicista de lo natural. A su juicio, su teoría de la *médiance* no sólo sería una traducción a clave espacial de la radical historicidad del ser planteada por Martin Heidegger, sino una especie de rehabilitación de la «Naturphilosophie» alemana defendida por Goethe, Schelling y Humboldt[20].

relación de amor/odio con el de Basilea salta a la vista, más bien, en la biografía que dedicó a *Aby Warburg* (Alianza, Madrid, 1992) y en *Tras la historia de la cultura* (Ariel, Barcelona, 1977, pp. 5-74, especialmente, pp. 25-38).

19 Sobre el desarrollo del movimiento ambiental y conservacionista en Estados Unidos y la relación de Carl Sauer con Humboldt, véase David LOWENTHAL, *George Perkins Marsh. Prophet of Conservation*, University of Washington Press, Seattle, 2000, pp. XV-XXI y 400 a 431; Aaron SACHS, *The Humboldt current. A European explorer and his American disciples*, Oxford University Press, Oxford, 2007, p. 341; David N. LIVINGSTONE, *The Geographical Tradition. Episodes in the History of a Contested Enterprise*, Blackwell, Oxford, 1992, pp. 294-303. También ha trabajado sobre la influencia de Humboldt en Estados Unidos Kent MATHEWSON, «Alexander Von Humboldt's Image and Influence in North American Geography, 1804-2004», en *The Geographical Review*, 96, 3, 2006, pp. 416-438.

20 Augustin BERQUE, «Cosmofanía y paisaje moderno», en Javier MADERUELO (dir.), *Paisaje y pensamiento*, *op. cit.*, pp. 204-206.

Algo parecido ocurre en relación con la tradición (d), la de los fenomenólogos. Resultaría ocioso demorarse subrayando la enorme deuda de Heidegger con Schelling, pues a su juicio el romántico fue de los primeros que adivinaron el sustrato fundamental del ser del ente. De hecho, también la fenomenología francesa liderada por Merleau-Ponty ha sabido recuperar la crítica fundamental del idealismo objetivo a la filosofía europea moderna, esto es, a la escisión sujeto/objeto, planteando una noción de la naturaleza de enorme influencia en ámbitos como el del paisaje[21].

Por último, la tradición (e), la de los paisajistas, arquitectos y artistas, es demasiado amplia. Se aglutina en la misma todo lo que tenga que ver con el proyecto cuando, de hecho, ese ámbito merecería un estudio aparte. Sea como fuere, los nombres que cita Besse –Richard Long o Hamish Fulton– remiten a una corriente muy concreta. Cuando hablan de sus obras o su concepción del paisaje, los grandes promotores del *land art* sugieren asociaciones tanto con las filosofías orientales como con el pintoresquismo o el romanticismo[22]. Incluso en ocasiones han sido calificados de «neorrománticos». Ni se me ocurriría intentar establecer conexiones directas entre ellos y Schelling o Humboldt; tratándose de arte se me censuraría con razón. No obstante, el paralelismo entre sus intervenciones o recorridos y la «Naturphilosophie» salta a la vista hasta en los detalles. Por ejemplo, el sello con el que Long firma sus cartas está compuesto de dos pies con dos ojos en las plantas (fig. 5). ¿No es el ojo aislado, como la ventana albertiana, la representación de ese régimen cartesiano que la «Naturphilosophie» quiso cuestionar? Y, a la inversa, ¿no es ese ojo integrado en unos pies que sienten y en un cuerpo que se cansa lo que, a su modo, Humboldt reclamaba para completar la visión del mundo y superar con sentimiento el «cientifismo» materialista o abstracto?

Más allá de las tradiciones estudiadas por Besse, también están en deuda con los alemanes, la escuela italiana que de Rosario Assunto –muy influido por Schelling– llega a Massimo Venturi Ferriolo, así como la

21 Merleau-Ponty cita a Schelling como modelo en su lección *La nature. Notes de cours du Collège de France*, Seuil, París, 1995, cursos impartidos entre 1956 y 1960. Véase Luca VANZAGO, «Il principio barbaro. Merleau-Ponty lettore di Schelling», en *Giornale di Metafisica*, vol. 25, N.º 1, 2003, pp. 95-108.

22 Véase Javier MADERUELO, *Nuevas visiones de lo pintoresco. El paisaje como arte*, Fundación César Manrique, Lanzarote, 1996, p. 16.




5. Richard LONG, Sello estampado en una de sus cartas, 2007.

española que, tras florecer en el siglo XIX con Giner de los Ríos y los institucionistas lectores de Krause y Humboldt, evoluciona en el XX gracias a los trabajos de Hernández-Pacheco, Manuel de Terán y Martínez de Pisón. No creo que haga falta detenerse en ellas. Lo que me interesa es insistir en que, aunque obviamente se han escrito otras historias del paisaje fuera de esta fortísima corriente germana, y aunque, sin duda, también los que pertenecen a la misma han hecho aportaciones originales y novedosas, por su carácter fundacional es a la luz de la misma y de sus compromisos no disciplinares sino filosóficos, desde donde se pueden revisar las historias del paisaje más recientes. Sería un error, teniendo en cuenta su calado, pretender reducir los problemas de la historia del paisaje a una lucha entre objetivistas y subjetivistas. De intentar hacerlo, enseguida se descubriría que prácticamente todos nos movemos en un territorio ambiguo[23]. Por eso, me concentraré ahora en establecer cuáles

23 Ian D. Whyte intenta sumergirse en las arenas movedizas de las teorías de la historia del paisaje evitando la distinción entre disciplinas que caracteriza las páginas de Pitte y Besse. Con considerable valentía y algo de torpeza separa las aproximaciones «objetivas» de las «subjetivas» y mezcla sin miedo formaciones y carreras. A su juicio, entre los estudiosos objetivistas estarían especialistas en geografía histórica como W. G. Hoskins, H. C. Darby o Michael Williams, promotores de la arqueología del paisaje como B. K. Roberts, o geógrafos culturales como Carl Sauer (el maestro de Jackson). Entre los subjetivistas encontraríamos a geógrafos convertidos en etólogos como Appleton, historiadores independientes como S. Schama,

son los problemas fundamentales de la corriente filosófica señalada y qué ventaja tiene en relación con otros posibles planteamientos.

## III. Crítica de la historia contemplativa del paisaje

Comenzaré con los problemas esenciales de la corriente idealista germana: la tendencia al trascendentalismo y la deriva hacia el esteticismo nihilista que ya subrayó Nietzsche y que todavía parece presente en muchas historias del paisaje que se escriben actualmente.

### *III.1. Historia trascendental o devota del paisaje*

Creo, sinceramente, que tanto Schopenhauer como Nietzsche están en deuda con Schelling. La idea de la voluntad de ambos aparece ya prefigurada en el *Panorama general de la literatura filosófica más reciente* (1797-1798) del más viejo, panorama en el que se afirma que en última instancia «el espíritu es un *querer originario*»[24]. No obstante, ambos se muestran recelosos cuando hablan de su obra. Schopenhauer no pudo ser más claro: a su juicio, Schelling quiso «demostrar *a priori* lo que sólo se puede conocer *a posteriori*, es decir, a partir de la experiencia»[25]. La verdad es que a veces da la impresión de que Schelling intentó superar el idealismo absoluto de Fichte sin salir de su gabinete. Sea como fuere, aplicadas a sus trabajos posteriores a 1798, las afirmaciones de Schopenhauer resultan injustas: la filosofía de la naturaleza es la prueba. Frente a esto, hay un aspecto más controvertido de la «Naturphilosophie»

---

críticos e historiadores del arte como W. J. T. Mitchell o J. Barrell, o geógrafos como D. Cosgrove. Aunque mezclar a Sauer con los objetivistas y a Appleton con los subjetivistas parece algo injusto, y plantear un esquema semejante (objetivo/subjetivo) parece algo desfasado, el gesto de Whyte no carece de honestidad. Ya puestos, más que de objetivismo y subjetivismo, de lo que se cabría hablar es de las vertientes materialista e idealista del estudio del paisaje. Véase Ian D. Whyte, «Objective approaches» & «Subjective approaches», en *Landscape and History since 1500*, Reaktion Books, Londres, 2002, pp. 15-25.

24 Friedrich von Schelling, *Panorama general de la literatura filosófica más reciente* (1797-1798), edición de Vicente Serrano, Abada, Madrid, 2006, p. 107. La misma idea, que surgirá una y otra vez en sus obras posteriores, procede del concepto de «autodeterminación» de Kant y Fichte. La diferencia inmensa, el salto gigantesco que da Schelling con respecto a sus predecesores, consiste en que éste vislumbró autodeterminación y querer en la naturaleza. Esa lección la recogerán y la mejorarán Schopenhauer y Nietzsche.

25 Arthur Schopenhauer, «Schelling y los schellingianos», en *El arte de insultar*, edición de Franco Volpi, Alianza, Madrid, 2005, p. 152.

que sí debe ser comentado. Me refiero a la centralidad y sentido que para la misma tienen conceptos como el de «Espíritu», «Alma» o «Contemplación».

Se suele insistir en que es un error interpretar el idealismo de Schelling y demás románticos en clave teológica y en que una vanguardia como ésta, heredera de la Ilustración, no podía dejar de ser laica[26]. Sin embargo, resulta imposible no vislumbrar en toda la jerga que utilizan, en su énfasis en espíritus y cosmos organizados, la presencia de inquietudes cándidas y desvelos de seminarista. En boca de Carus y en relación con el paisaje, esto resulta todavía más evidente:

> «¿Qué es lo que da forma a la pintura de paisaje, sino la gran Naturaleza de la Tierra que nos rodea? ¿Y qué más elevado que captar la misteriosa vida de esa Naturaleza? E impregnado del conocimiento de los maravillosos efectos recíprocos de tierra y fuego y mar y aire, ¿no nos hablará con más fuerza el artista con sus imágenes, no ha de ser él quien más pura y libremente abrá el alma del que las contemple, de forma que también a éste se le abra la contemplación de los secretos de la Naturaleza viva, y reconozca que no es un azar vano y sin ley quien define el curso de las nubes y la forma de las montañas [...]?»[27].

¿«Contemplación de los secretos de la Naturaleza»? Obviamente, la presencia de la idea de contemplación en el vocabulario estético se remontaba a la Antigüedad y, como puede suponerse, procedía directamente del ámbito del mito y la religión. Ernst Cassirer, en su estudio del mito como forma de intuición, señala un dato singular: la idea de «contemplación» que procede del latín *cum-templum* hace referencia al *templum*, es decir, al espacio acotado que ocupa el augur para observar o contemplar el cielo, con sus nubes y sus pájaros en movimiento, y extraer de él un mensaje divino[28]. No es una casualidad que esa contemplación como estado de maravilla haya sido puesta en relación con la experiencia del paisaje por diferentes autores. Según plantea Milani, quizás en Grecia y Roma todavía no existía el paisaje como algo explícito —al fin y al cabo, la palabra no había aparecido—, pero sí de modo

26 Véase Javier HERNÁNDEZ-PACHECO, «Idealismo y religión», en *La conciencia romántica*, Tecnos, Madrid, 1995, pp. 71 y ss.
27 Carl Gustav CARUS, *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje*, *op. cit.*, 1992, p. 120.
28 Véase Ernst CASSIRER, *Filosofía de las formas simbólicas*, FCE, México, 1998, tomo II, p. 137.

«implícito» en esa idea de la maravilla[29]. Lo mismo podría aplicarse a la Edad Media. Por ejemplo, Ricardo de San Víctor en su obra mística *Beniamin Maior* (ca. 1170) hablaba de los diferentes niveles de contemplación de la belleza de la Creación y de sus efectos. A su juicio, se podían distinguir hasta siete escalones o experiencias contemplativas y gozosas; y, entre ellos, los cuatro primeros –referidos a la contemplación de la materia, de las formas y colores, y de los sonidos, aromas y sabores, y a las acciones y obras mundanas– permitían a la mente penetrar en lo más hondo de la naturaleza[30]. Toda la estética medieval escrita desde la perspectiva de la mística de los monasterios seguirá presente en la Europa moderna gracias a la reutilización del mismo vocabulario por parte de artistas y filósofos. El concepto de «contemplación» coexiste con ideas nuevas como la del *disegno* a lo largo de los siglos XVI al XVIII gracias al auge del neoplatonismo. Todavía Miguel Ángel ve en la belleza terrenal el «mortal velo» a través del cual contemplamos la belleza divina.

Entroncando con esto y sabiendo de su interés por Platón y el platonismo, uno no puede dejar de preguntarse si la diferencia entre la naturaleza mortal como simple «producto» o *natura naturata* y la maravillosa «Naturaleza viva» como «productividad» o *natura naturans* de Schelling, Humboldt y Carus, no es más que un modo nuevo de pensar lo divino[31]. Teniendo en cuenta que la teología natural y el panteísmo pietista informaron la estética del siglo XVIII y comienzos del XIX, muchos autores parecen tenerlo claro pues, en este cándido contexto, nada resultaría más fácil para estos autores que proponer una «eclesiología paisajística» mediante el método de la *Kontemplation* de la Naturaleza viva[32]. En arte, la

29 Véase Raffaele MILANI, *El arte del paisaje*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2007, pp. 116 y ss.

30 Véase Wladyslaw TATARKIEWICZ, *Historia de la estética. II. La estética medieval*, Madrid, Akal, 1989, pp. 206-207.

31 Cfr. especialmente, Friedrich von SCHELLING, «Introducción al proyecto de un sistema de filosofía de la naturaleza» (1799), en *Escritos sobre filosofía de la naturaleza*, estudio y traducción de Arturo Leyte, Alianza, Madrid, 1996, p. 131.

32 Entre los autores que en España relacionan idealismo objetivo y panteísmo pietista figuran: Simón MARCHÁN, «La experiencia estética de la naturaleza», en Javier MADERUELO (dir.), *Paisaje y pensamiento*, *op. cit.*, 2006, p. 25, o Javier ARNALDO, «Introducción», en Carl Gustav CARUS, *Cartas y anotaciones*, *op. cit.*, 1992, pp. 30-32. Sobre el éxito de la Teología Natural en el setecientos y su relación con la historia de la estética, véase Federico LÓPEZ SILVESTRE, «Dios y la naturaleza: el desarrollo de la Teología Natural en España y Galicia en el siglo XVIII», en *Semata*, 14, 2003, pp. 417-456. Por otro lado, como recuerda Raffaele MILANI, *El arte del paisaje*, *op. cit.*, 2007, p. 108, Humboldt «utiliza el concepto kantiano-schilleriano de lo sublime de la naturaleza, en una correspondencia entre lo que es sin límites (el océano, el cielo, etc.) y las impresiones sensibles. Insiste, además, en el estudio contemplativo de la naturaleza a partir de la vista [...]. De esta manera se entiende por qué definió como



6. Frederic Edwin CHURCH, *Estación de lluvias en los trópicos*, 1866, Mildred Anna Williams Collection.

culminación de esta corriente trascendental y Bíblica aparece representada en la obra del alemán Friedrich, del inglés Thomas Cole o del americano Frederick Edwin Church, muy influido por Humboldt (fig. 6). Ahora bien, ¿y en historia?

Sin duda, el planteamiento trascendental sigue presente en la forma y el fondo de los esbozos de historia del paisaje de Humboldt y Carus. De ahí su insistencia en el «Cosmos», en las «Naturalezas vivas» o en las «leyes secretas». Pero ¿vuelve a aparecer después? Como es sabido, Jacob Burkhardt fue uno de los pocos amigos de Nietzsche. Es de suponer que, como él, el historiador suizo se mantendría en guardia ante cualquier clase de animismo encubierto. No obstante, en «El descubrimiento de la Belleza en el paisaje» de *La cultura del renacimiento en Italia* (1867) encontramos pruebas que parecen refutar esta hipótesis. Sin duda, la relación con los promotores de la «Naturphilosophie» es evidente. Para empezar, se admite que Humboldt es «el primero en buscar en todas las Literaturas los orígenes y los progresos del sentido pinto-

sublime contemplativo *(Kontemplativerhabene)* lo que Kant había llamado sublime matemático».

resco en la Naturaleza» y, aunque se insiste en que no fue «enteramente justo con Petrarca», se comenta, como ya había hecho aquél, la muy contemplativa ascensión al *Mont Ventoux* del poeta de Arezzo[33]. En segundo lugar, se adopta un planteamiento general que suele ser obviado por los historiadores del arte y del paisaje, pero que encaja perfectamente con el ideario de Humboldt: el capítulo sobre la belleza del paisaje sólo aparece después de otros dos apartados dedicados a la historia de los grandes viajes y al avance de las ciencias naturales en el Renacimiento, apartados que deberíamos recuperar en nuestras historias del paisaje pues rompen los límites entre los conocimientos «objetivos» y «subjetivos» a los que luego nos hemos acostumbrado. En tercer lugar, y éste es el problema, se recogen el vocabulario y los giros extáticos de sus predecesores. Por ejemplo, Burckhardt no dudará en afirmar que en los siglos oscuros «las razas germanas [...] estaban dotadas de cualidades innatas para comprender y amar la Naturaleza y el espíritu que en ella vive»[34].

Si alguien tan poco sospechoso de beatería como Burckhardt insistía en estas ideas, ¿qué no pasaría con el resto? Como es sabido, la concepción trascendental de la «Naturaleza» se repetirá en la literatura consagrada al tema del paisaje durante décadas. En Estados Unidos, lo encontramos tanto en el círculo de Emerson como en numerosos ecologistas del siglo XX[35]. Aunque provoque los chascarrillos de la Condesa de Pardo Bazán, en España tendrá enorme éxito gracias a una religiosidad y un nacionalismo que todavía inflamarán al Marqués de Villaviciosa cuando recorra Covadonga a comienzos del novecientos[36]. En Italia, parece aflorar de nuevo en la obra de un Rosario Assunto

33 Véase Jacob BURCKHARDT, «El descubrimiento de la Belleza en el paisaje» (1867), en *La cultura del renacimiento en Italia*, *op. cit.*, p. 186. El propio Humboldt ya había mencionado antes esta ascensión en la nota 82 del tomo II de su *Cosmos*, *op. cit.*, 1852. Aunque, a decir verdad, no se explaya en el tema.

34 Jacob BURCKHARDT, «El descubrimiento...», *op. cit.*, 1941, p. 185.

35 Sobre el éxito del idealismo alemán en la filosofía y la teología de la Nueva Inglaterra del siglo XIX habla Philip GURA, «Reinvigorating a Faith», en *American Transcendentalism: A History*, Hill & Wang, Nueva York, 2007, pp. 46-68.

36 Las ironías de Emilia PARDO BAZÁN en *La Madre Naturaleza*, *Obras completas*, *I*, estudio preliminar, notas y prólogo de Federico Sáinz de Robles, Aguilar, Madrid, 1947, p. 442. Sobre el trascendentalismo del Marqués de Villaviciosa, promotor de la primera ley de Parques Nacionales en España: Perla ZUSMAN y Federico LÓPEZ SILVESTRE, «Las normas sobre el paisaje como mirada de época. Del proteccionismo esteticista al derecho universal en España y Argentina», en *Quintana*, Universidad de Santiago de Compostela, 2003, nº 7, pp. 137-155.

para el que el paisaje en su variado manifestarse «trasciende las funciones y une la *voluptas* de los sentidos con la *delectatio* de la contemplación, las cuales se convierten finalmente en momentánea *beatitudo*»[37]. Y, en Francia seguirá presente gracias a un movimiento ecologista que, en autores como Michel Serres, raya lo místico[38].

*III. 2. Historia nihilista o decadente del paisaje*

Como el trascendentalismo y el irracionalismo que emana de la «Naturphilosophie» ya ha sido denunciado por Alain Roger y Augustin Berque[39], no creo que haga falta insistir en sus defectos: que se deba superar el racionalismo cartesiano no significa que debamos caer en el irracionalismo pseudo-romántico. Lo que creo oportuno mostrar ahora es cómo en el siglo XIX ese trascendentalismo se transformó en nihilismo afectando de lleno el modo laico de escribir la historia del paisaje.

Ya antes de Schelling y Carus, la idea de la contemplación aparecía en momentos fundamentales de la estética de Kant (*Crítica del discernimiento*, 1790) y Schiller (*Sobre lo patético*, 1793)[40]. De hecho, la noción estaba viva y siguió viva, antes y después del Primer Romanticismo. Así pues, ¿de qué modo hasta los ateos acabaron aplicando la idea mística de «contemplación» al tema del paisaje? Kant y Schopenhauer serán los encargados de hacer una de las más extrañas piruetas de la historia del pensamiento. La *Crítica del discernimiento* es, entre otras cosas, un libro escrito para censurar los desmanes de los teólogos naturales: la belleza ordenada que decían ver en el mundo no podía ser tomada como prueba de la existencia de Dios[41]. Del mismo modo, aunque Schopen-

37 Cfr. Raffaele MILANI, *El arte del paisaje*, *op. cit.*, 2007, p. 142.

38 De Michel SERRES véase *Le Contrat naturel*, Bourin, París, 1990. Cfr. la crítica que hace del irracionalismo de Serres Augustin BERQUE en *Médiance. De milieux en paysages*, Belin/RECLUS, París, 1990, pp. 59-64.

39 Alain ROGER, *Breve tratado del paisaje*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2007, p. 13; Augustin Berque menciona directamente el trascendentalismo de la «Naturphilosophie», en «Cosmofanía y paisaje moderno», en *Paisaje y pensamiento*, *op. cit.*, 2006, p. 206.

40 Immanuel KANT, *Crítica del discernimiento* (1790), traducción de Roberto R. Aramayo y Salvador Más, Antonio Machado, Madrid, 2003, § 5, donde dice: «Dagegen ist das Geschmacksurteil bloß kontemplativ», es decir, que «el juicio del gusto, por el contrario, es simplemente contemplativo». SCHILLER, «Sobre lo patético» (1793), en *Escritos sobre estética*, Tecnos, Madrid, 1991, p. 81, donde habla de lo sublime contemplativo, lo «Kontemplativerhabene».

41 Véase Immanuel KANT, «De la físico-teología», en *Crítica del discernimiento*, *op. cit.*, 2003, § 85.

hauer como Schelling intentará encontrar pruebas de la existencia de una fuerza primitiva en todas las cosas –él la llama «voluntad»–, dedicará bastantes páginas a denunciar el error físico-teológico[42]. Sin embargo, frente a la modernidad manifiesta que encerraban las obras de ambos, sus estéticas desvelan una clara dependencia de los valores del pasado.

Siguiendo un esquema por escalones que recuerda los tipos de goces de la mística medieval y moderna, tanto Kant como Schopenhauer plantearán que es necesario discernir la contemplación genuinamente estética, absolutamente desinteresada y falta de voluntad –algo exclusivamente humano–, de los placeres corporales o mundanos, volitivos e interesados –propios tanto de animales como de personas–. Si una simple comida nos da placer corporal, la visión del mundo, el paisaje, place gracias al libre juego de sentimiento, imaginación y entendimiento. Hay quien sostiene que Kant se limitó a afirmar que la experiencia estética genuina es aquella en la que no aparece implicada ninguna finalidad práctica, y que Nietzsche no hizo sino repetir esa idea con otras palabras[43]. Pero, de ser esto cierto, ¿por qué este último en *La genealogía de la moral* nos obliga a elegir entre Kant y Stendhal? La verdad es que el de Königsberg habló muy claramente de algo opuesto al agrado corporal. Habló de «contemplación», de «placer desinteresado»[44], y se preocupó de poner ejemplos «fríos» y exclusivamente visuales para referirse a la belleza genuina capaz de provocarlo: arabescos, dibujos sobre papel... Frente a eso, la pregunta de Nietzsche era sencilla, ¿realmente se puede pensar un desnudo o un paisaje sin tener en cuenta el placer interesado, olfativo, táctil o corporal?[45]

Schopenhauer cometerá un error mayor que Kant. No tendrá reparo en recuperar el lenguaje ascético, místico y platónico pues, a su juicio, la experiencia estética nos coloca en otra dimensión, más allá del espacio y el tiempo, permitiéndonos contemplar el mundo platónico de

42 Véase Arthur Schopenhauer, «A propósito de la teleología», en *El mundo como voluntad y representación*, trad. Roberto R. Aramayo, FCE/Círculo de Lectores, Madrid, 2003, tomo II, Capítulo 26.

43 Véase Martin Heidegger, «La doctrina kantiana de lo bello. Su mala comprensión por parte de Schopenhauer y de Nietzsche», en *Nietzsche*, trad. Juan Luis Vermal, Destino, Barcelona, 2000, tomo I, pp. 108-115.

44 Immanuel Kant, *Crítica del discernimiento*, *op. cit.*, 2003, § 5.

45 Véase Friedrich Nietzsche, «Tratado tercero. ¿Qué significan los ideales ascéticos?», en *La genealogía de la moral*, Alianza, Madrid, 1997, especialmente, pp. 135-140.

las «Ideas». Lo que causa goce es precisamente esa «beatitud de la contemplación abúlica», ese colocarse fuera del interés y de la voluntad[46]. El paisaje según Schopenhauer ya no será simple «representación», sino territorio ensimismado, pura «Idea». Pero ¿qué es esa pura «Idea» colocada más allá del espacio y el tiempo? Resumiendo la crítica de Nietzsche, nada. Nada porque no se da. La voluntad no es como un tren del que uno se pueda bajar cuando le apetezca. La voluntad es lo indeterminado. Hablar tanto objetiva como subjetivamente de Ideas o experiencias totalmente desinteresadas es, lógica y ontológicamente, un sin sentido. Incluso la beatitud que se alcanza ante el paisaje es interesada y voluntariosa: es, en primer lugar, estado de descanso, recreo del alma, «interés del torturado que escapa a su tortura»[47]. ¿Por qué Schopenhauer se empeñaba entonces en valorar ese supuesto acceso a la Idea? Porque, como afirma Nietzsche, era un moralista, un asceta disfrazado de filósofo. Lo que quería era mostrar el dolor del mundo y los modos de zafarse del mismo. De ser cierta su teoría y válida su actitud, la experiencia del paisaje sería una manera de lograrlo, de colocarse más allá de la voluntad durante unos instantes. Afortunadamente, el paisaje es algo mucho más cercano.

Un pasaje de Valle-Inclán refleja a la perfección la asunción en el arte y en la literatura de la concepción schopenhaueriana del paisaje. Dice así:

> «Entonces sentí lo que jamás había sentido. Bajo las tintas del ocaso estaba la tarde quieta, dormida, eterna. El color y la forma de las nubes eran la evocación de los momentos anteriores, ninguno había pasado, todos se sumaban en el último. Me sentí anegado en la onda de un deleite fragante como las rosas, y gustoso como hidromiel. Mi vida y todas las vidas se descomponían por volver a su primer instante, depuradas del Tiempo. Tenía el campo una gracia matutina y bautismal»[48].

46 Schopenhauer acude a la idea de «Kontemplation» en Arthur SCHOPENHAUER, *El mundo como voluntad y representación*, *op. cit.*, 2003, tomo I, § 40 y § 41, y habla de la «beatitud de la contemplación abúlica» en el § 40.

47 Friedrich NIETZSCHE, *La genealogía de la moral*, *op. cit.*, 1997, p. 137.

48 Ramón del VALLE-INCLÁN, *La lámpara maravillosa*, Espasa-Calpe, Madrid, 1948, pp. 79-80 (aquí se sigue la edición de 1922).

Pero ¿y en la historia del paisaje? ¿Ha sufrido también ella la influencia del intelectualismo kantiano y del nihilismo schopenhaueriano? Para contestar, me gustaría retomar de nuevo las páginas que Burckhardt dedicó a «El descubrimiento de la belleza en el paisaje». Ya vimos cómo la influencia de Humboldt y su trascendentalismo se mostraba sin tapujos en algún que otro pasaje de aquel capítulo. Sea como fuere, ¿encontramos también frases o comentarios que lo vinculen con ese kantismo o ese schopenhauerianismo que empieza siendo filosofía y se acaba convirtiendo en literatura? Copiaré algunas líneas que parecen mostrarlo:

> «La Naturaleza puede interesar por motivos que nada tienen que ver con su estudio y conocimiento [...]». «Dante [...] efectúa ascensiones a elevadas montañas, sin que la finalidad perseguida pueda ser otra que la de abarcar un dilatado horizonte». «Petrarca sabe apreciar ya la belleza de los paisajes rocosos, distinguiendo siempre en cada paisaje lo pintoresco de lo útil [...]. Hacer alpinismo sin un fin concreto era algo inaudito». «A Petrarca [...] gústale gozar de ésta [de la Naturaleza...], y esto es lo que explica su vida de anacoreta y de erudito en Vaucluse y en otros sitios, así como sus escapadas fuera del mundo y del tiempo»[49].

«Motivos» distintos al «conocimiento», ausencia de «fin concreto», distinguir «lo pintoresco de lo útil» o «escapadas fuera del mundo y del tiempo», son expresiones que habrían hecho las delicias, no ya de Kant, sino del mismísimo Schopenhauer. Thomas Mann todavía no había pronunciado las palabras que convirtieron *El mundo como voluntad y representación* en leyenda. Pero Burckhardt, en sus paseos con Nietzsche, ya llamaba a Schopenhauer «nuestro filósofo»[50]. Otros datos parecen incidir en lo afortunado de esta interpretación schopenhaueriana de la historia del paisaje de Burckhardt. Por ejemplo, ¿por qué Burckhardt acudió a un texto como el de Petrarca en el que se plantea explícitamente y al modo místico la contemplación desde lo alto del *Mont Ventoux* como algo anterior y menos importante que la contempla-

49 Jacob BURCKHARDT, «El descubrimiento de la Belleza en el paisaje» (1867), en *La cultura del renacimiento...*, *op. cit.*, 1941, pp. 185-187.

50 Véase Werner ROSS, *Friedrich Nietzsche. El águila angustiada*, Paidós, Barcelona, 1994, especialmente, pp. 333-342. El dato se extrae de una Carta de Nietzsche a Gersdorff del 7 de noviembre de 1870.

ción agustiniana del interior de uno mismo, de nuestra propia Alma? O, en el mismo sentido, ¿dónde está en su libro la referencia al fresco de Ambrogio Lorenzetti del Palazzo Pubblico de Siena pintado entre 1338 y 1340 y que Baridon, Luginbühl o Milani, precedidos por Sereni, colocan ahora en los orígenes del paisaje por haber sido pintado dos años después del ascenso de Petrarca? Sabemos que Burckhardt había estado en Siena. Sin embargo, el fresco no aparece ni mencionado. Esta omisión probablemente se deba a que lo consideró poco paisajístico, es decir, poco autónomo, poco bello, poco ensimismado. Ahora bien, si, como digo, no debemos insistir en una idea del paisaje ensimismada y abstracta, sino en otra más cercana, ¿realmente está fuera de lugar comentar este tipo de obras? Es probable que Burckhardt las evitase en un capítulo como el del paisaje porque ya había dedicado otros apartados al «Estado como Obra de Arte» y trataba de separar kantianamente la belleza «vaga o auténtica» y la belleza «útil o adherente». Pero su decisión también debía estar condicionada por las polémicas de la época con la escuela de historia política abanderada por Ranke. Frente al historicismo utilitarista y pragmático, el historicismo culto, bello y aristocrático[51].

Hay, no obstante, datos en los propios comentarios de Burckhardt que sugieren la debilidad del proyecto kantiano y schopenhaueriano. Curiosamente, tanto Petrarca como Fazio degli Uberti o Aeneas Sylvius, los descubridores de la belleza en el paisaje que menciona, son siempre geógrafos, cartógrafos o cosmógrafos. ¿Dónde está entonces la autonomía del paisaje bello y ensimismado? Más aún, ¿podría haber sido de otro modo? ¿Cómo podrían haber descubierto el valor y la belleza del paisaje estos hombres sin haberse fijado previamente en el territorio? En el mismo sentido, aunque Burckhardt insiste en el carácter contemplativo de la gesta de Petrarca en el *Mont Ventoux* en 1336, sin embargo, aporta datos que muestran que el italiano barajó la posibilidad de ascender porque lo veía como un reto, como un juego. Lejos de suponerse el primero en realizar este tipo de hazañas, había sido la lectura de un pasaje de Tito Livio en el que el Rey Filippo ascendía el Hemus lo que había decidido a Petrarca a iniciar su escalada. ¿Es este dato algo marginal o, por el contrario, es ese instinto vital, esas ganas de sentir el espa-

51 Véase Felix GILBERT, *History. Politics or Culture? Reflections on Ranke and Burckhardt*, Princeton University Press, Princeton, 1990.

cio, el aire puro, la victoria, lo que le empuja a iniciar la ascensión acompañado de su hermano? Y, a la inversa, ¿no es la vejez y la envidia lo que explica el desdén del pastor que se encuentra en el camino? No es que el pastor no quisiese subir, ¡es que ya lo había intentado y no había podido!

Resulta significativo que, cuando Burckhardt intentó resumir la tendencia fundamental de su vida, hablase de una *enormen Durst nach Anschauung*, que se puede traducir como «enormes ganas [sed] de mirar». La palabra ya no era *Kontemplation*, sino *Anschauung*. Digo que esto resulta significativo porque luego manejará las mismas palabras en relación con su «manía por la pintura de paisaje» y porque *Anschauung* ya no es admirar el cielo, no es algo pasivo o ascéticamente contemplativo, es un mirar activo, un punto de vista, incluso un concebir, puesto que también significa «concepto»[52].

*III.3. Historia vitalista del paisaje*

De existir en estado puro, la historia trascendental o emersoniana del paisaje intentaría distinguir la cultura impía y «antipaisajera», tosca e intrascendente, de la civilización piadosa y «paisajera», capaz de hallar en el paisaje la comunión con Dios: *historia devota del paisaje*. Si, por el contrario, nos propusiésemos dar forma a una historia schopenhaueriana del paisaje, ésta tendería a discernir entre una cultura burguesa y «antipaisajera» incapaz de valorar el paisaje por exceso de interés y voluntad, y una ascética y «paisajera» que buscaría el paisaje para diluirse en su «Idea», para ser menos y hasta para morir un poco en sus brazos: *historia decadente del paisaje*. Sin duda, viendo cuadros y leyendo poesía, a veces da la impresión de que en Europa durante un siglo y medio el paisaje fue literalmente «secuestrado» por alguna de estas corrientes. Ahora bien, que conozcamos las ideas que promovieron su difusión no significa que estemos obligados a compartirlas, no significa que la historia actual del paisaje esté obligada a adoptarlas y a ser escrita desde esos presupuestos. Del «ascenso deportivo» de Petrarca o de la idea del jardín brota otra posibilidad.

El lugar en el que se reunían los epicúreos no era una academia en la ciudad, era un jardín a las afueras. El juego preferido por los jóvenes no

52 Véase Richard F. SIGURDSON, *Jacob Burckhardt's…*, *op. cit.*, pp. 93-94.

tenía lugar en un taller sino en el espacio abierto, consistía en correr y escalar. Como ellos, el Rey Filippo y Petrarca ascienden la montaña para disfrutar del reto. Poco importa que se trate de ascensos reales o de recuerdos literaturizados. El éxtasis contemplativo que les embarga en la cima no es una anulación de su ser, ni un demorarse en la «Idea», sino más bien un extraño hermanamiento: un admirarse de la grandeza y la fuerza «conformadora» del mundo teñido de la felicidad de saberse a la altura. En el jardín o en el lúdico ascenso a una loma, la experiencia del paisaje se convierte en sensual, interesada, corporal. Junto a la materia prima del mundo se necesita la mirada del sujeto, pero eso no la convierte en una fe, en un objeto de vitrina, sino en algo más próximo: segunda piel.

El historiador que se ocupa de la misma puede y debe imponerse un marco de acción, unos criterios de selección y de distinción que le permitan vislumbrar las diferentes miradas que se arrojan sobre él. Puede y debe plantear que cierto tipo de cuadros o de vocabulario demuestran mayor o menor cercanía a tal o cual sensibilidad, a determinada cosmofanía (Berque). Lo que no necesita es luchar contra el cuerpo, contra la finalidad o el interés. De la exclusión de la finalidad evidente o práctica de un paisaje no se extrae todavía que eso que queda carezca de finalidad alguna (Schiller; Nietzsche; Marcuse). Como ha mostrado Mathieu Kessler en un libro bello y necesario, el paisaje es una experiencia, pero una experiencia corporal, física, interesada[53]. El paisaje bello nos agrada, remite al bienestar, al cobijo, a la nutrición, a la sed calmada: promesa de felicidad. El paisaje sublime nos reta, implica una lucha, un estar a la altura: estímulo para la vida. En ambos casos, hay familiaridad y roce, nada de miradas frías y distantes. Que a veces abarque lejanías no implica que guste de abstracciones. Esta sencilla idea debería servir de vacuna contra los trascendentalismos o los nihilismos, y de acicate para la redacción de historias del paisaje más lúdicas y sensuales. Obviamente, no debemos dejar de estudiar el gran arte del paisaje y su historia literaria, pictórica o cinematográfica. Más adelante se verá claro por qué digo esto y por qué todavía veo en ese arte la más clara expresión de esa relación sensual y lúdica con el mundo. Sea como fuere, a su lado, se puede avanzar en otras líneas que me parecen ejemplares.

53 Véase Mathieu KESSLER, *El paisaje y su sombra*, Ideabooks, Barcelona, 2000.

Contra la reducción del paisaje a la «contemplación»: «carne y piedra»; es decir, estudio de los usos y valoraciones que del mismo hicieron personas concretas con objetivos concretos. En este punto no se trata, creo, de convertir la historia del paisaje en simple apéndice de la historia social y política, cayendo en la crítica al elitismo clasista o al arte etnocéntrico tal y como plantearon R. Williams, J. Berger, J. Barrell o W. J. T. Mitchell –aunque lleven razón, hay algo de recelo, tristeza y desengaño en todos esos trabajos que estudian la mirada del centro desde la periferia o la de los ricos desde la pobreza–. Se trata más bien de superar la rabieta y de valorar la variedad, es decir, los modos de acercarse al entorno que, sin necesidad de proceder de la élite y sin demorarse en la abstracción, muestran sin embargo mucho arte, mucho juego, mucha capacidad de adaptación. Al proceder de este modo, quizá no se insista tanto en el paisaje contemplativo. En todo caso, también se trata de paisajes: relaciones emotivas con el mundo.

Al menos eso piensan en Francia algunos profesores de la Escuela Nacional de Paisaje de Versalles que proponen ahora la historia del paisaje ordinario, incluso del *jardin ouvrier* o *potager*, de los jardines marginales, de los caminos[54], o, en Italia, el grupo Stalker, que recoge la actitud del *flâneur* y nos anima a redescubrir lo cotidiano, a explorar los márgenes urbanos[55]; o, en Inglaterra, Iain Sinclair que retoma el legado de la psicogeografía y la geografía radical y sustituye los parques y las grandes plazas del centro por los paisajes de la M-25, las callejas del *East End* y los polígonos industriales en su *Londres orbital*[56]. En estos trabajos, la historia de la gran jardinería es sustituida por la historia de los espacios ordinarios, hasta proletarios, en los que la gente no sólo contempla, sino que también interviene, juega, planta, labora; y la historia de los grandes paisajes pictóricos es convertida en historia de los paisajes viajados, recorridos, sudados... Contra los límites claros entre el paisaje del viajero, el del naturalista y el del artista que propone Burckhardt: *historia impura o vital del paisaje.*

54 Cfr. «Jardiner» en *Les carnets du paysage*, París, ENPV, n.º 9 & 10; y «Cheminements» en *Les carnets du paysage*, París, ENPV, n.º 11. Lideran este movimiento Pierre Donadieu y Jean-Marc Besse, entre otros.

55 Véase Francesco CARERI, *Walkscapes. El andar como práctica estética*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002; Federico LÓPEZ SILVESTRE (ed.), *Pasantes, viaxeiros e paisaxes*, CGAC, Santiago de Compostela, 2007.

56 Sinclair produjo una película en DVD (Channel 4, Londres, 2002) y un libro: Iain SINCLAIR, *London orbital. A walk around the M 25*, Granta, Londres, 2002.

En el mismo sentido, más allá de la reducción del paisaje a la «abstracción ocular», la historia del paisaje con cinco sentidos que reclamaba Lyotard[57]. Ésa es la virtud fundamental de la labor desarrollada por Alain Corbin durante veinte años con obras fascinantes como: *Le Miasme et la Jonquille. L'odorat et l'imaginaire social, XVIIIe-XIXe siècles* (Flammarion, París, 1982); *Les Cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIXe siècle* (Flammarion, París, 1994); *Historien du sensible* [entrevista con Gilles Heuré] (La Découverte, París, 2000); o el menos interesantes *L'homme dans le paysage* (Textuel, París, 2001)[58]. Y esto es también lo que, en menor medida, propone Jean-Robert Pitte en *Gastronomie française. Histoire et géographie d'une passion* (Fayard, París, 1991): *historia sensual del paisaje.*

## IV. Crítica de la historia determinista del paisaje

De la revisión de los problemas o derivas de la corriente romántica no debe extraerse que la posición del geomorfólogo o del ecólogo «objetivista» sea mejor. Para empezar, podría cuestionarse desde el punto de vista etimológico el uso del término paisaje que se hace en esos casos, pues, como es sabido, al menos en las lenguas romances la palabra «paisaje» surge como término artístico que luego será aplicado a la mirada estética que el sujeto arroja sobre el país. En todo caso, como las palabras son lo que los usuarios quieren que sean y muchos especialistas en ciencias y en geografía física han querido usar el término paisaje para referirse a todo el territorio, creo que la crítica debe hacerse desde la filosofía. Intentar reducir el paisaje a una emanación del sujeto es ridículo, pero pretender abarcarlo con un método científico como si se tratase de una entidad objetiva y estable es un error de bulto. En relación con esto, hay otro aspecto de la «Naturphilosophie» que considero necesario rehabilitar y que, de hecho, muchos de los «herederos» de sus presupuestos han tratado de mantener con vida. Me refiero a su concepción, no estable, sino dinámica, de la naturaleza y el paisaje. Para que se entienda el valor de esa concepción viva del mundo para los estudios de historia del paisaje, debemos ponernos en contexto.

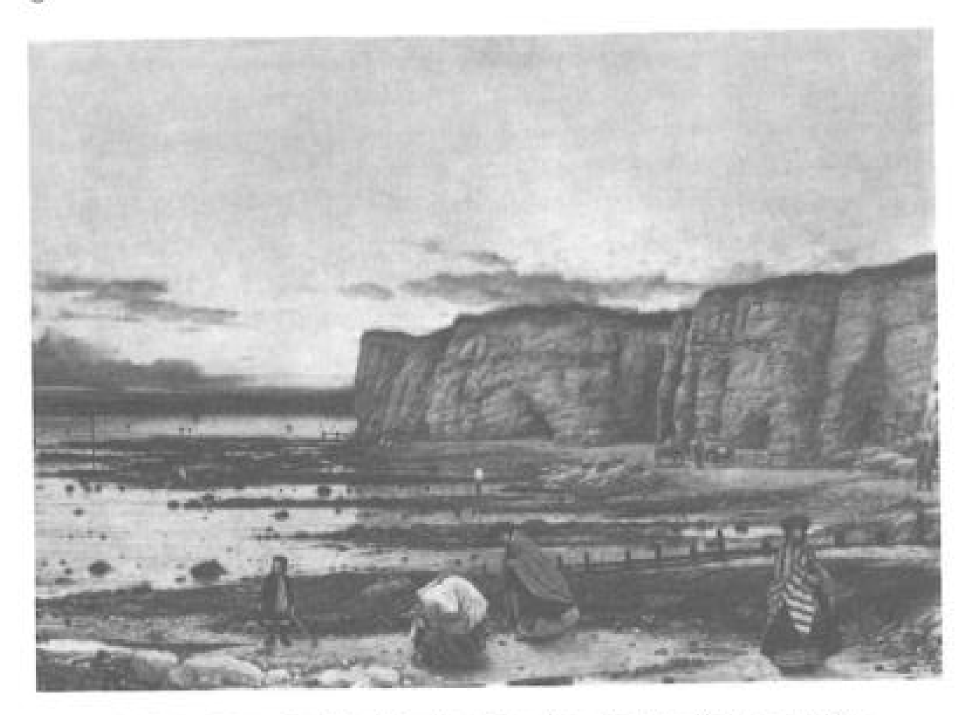
57 Jean-François Lyotard, «Scapeland», en *Revue des Sciences Humaines*, 209, 1988, pp. 39-48.
58 En castellano, de Corbin ya puede consultarse sobre el tema: *El territorio del vacío. Occidente y la invención de la playa (1750-1840)*, Mondadori, Barcelona, 1988, y *El perfume o el miasma. El olfato y el imaginario social, siglos XVIII-XIX*, FCE, México, 1987.

### *IV. 1. La historia determinista como «antihistoria» del paisaje*

Ya he dicho que, en cierto modo, la «Naturphilosophie» definió el paisaje como cierta relación emotiva con los espacios abiertos. Esa emoción surgiría para el «alma sensible» tanto en sus recorridos por el mundo como en sus representaciones. También he planteado que parece poco probable que dicha relación emotiva pueda explicarse apelando a cierta comunicación con lo divino (relación trascendental) o a cierto *oubli de nous-mêmes* (relación nihilista o ascético-masoquista). Frente a estas teorías y a la tesis vitalista que defiendo, desde mediados del siglo XIX y gracias en parte a las ideas de Darwin algunos autores plantearon que esas emociones germinaban en nuestro interior gracias a tendencias innatas forjadas durante siglos y grabadas a fuego en las profundidades de nuestra mente. De ser esto cierto, más que de una relación emotiva, cabría hablar de una relación mecánica, pulsional o instintiva con el mundo.

Por un lado, aunque contradecía el principio del movimiento perpetuo que está en la base del evolucionismo, el paisaje empezó a verse como una unidad estable, fruto del sólido acoplamiento secular de todos sus elementos debido a la evolución. Asumiendo este principio, la arquitectura, la jardinería y el paisajismo convertirían lo vernáculo, lo genuino, lo autóctono en conceptos fundamentales, tanto en el Reino Unido, gracias al darwinismo, como en Alemania del siglo XX con su idea, ya en tiempos de los nazis, de una «esencia» zoológica, geológica, y en general paisajística, nacional[59]. Por otro, si la naturaleza era el resultado de miles de años de evolución, algo parecido debía ocurrir con el hombre. Fruto de una adaptación semejante también en él, como especie, deberían detectarse valores heredados, preferencias fisiológicas más que culturales. Eso es, por ejemplo, lo que defendió el hoy olvidado Grant Allen, que publicará en 1877 el libro *Physiological Aesthetics*, en 1880 dos influyentes artículos titulados «Aesthetic Evolution in Man» y

59 Véase William M. TAYLOR, «Darwin at home», en *The vital landscape. Nature and the built environment in nineteenth-century Britain*, Ashgate, Farnham (Surrey), 2004, pp. 204 y ss. Joachim WOLSCHKE-BULMAHN, «The Nationalization of Nature and the Naturalization of the German Nation: 'Teutonic' Trends in Early Twentieth-Century Landscape Design» y Gert GRÖNING, «Ideological Aspects of Nature Garden Concepts in Late Twentieth-Century Germany», ambos en *Nature and Ideology. Natural Garden Design in the Twentieth Century*, Dumbarton Oaks, Washington, D.C., 1997, pp. 187-248.



7. William DYCE, *La bahía de Pegwell en Kent*, 1859-60, Tate Gallery, Londres.

«Butterfly Aesthetics», y en 1886 otro sobre el «Falling in Love»[60]. Las preferencias por cierta belleza en las personas, el aprecio instintivo de ciertos paisajes *[taste for scenery]*, todos esos temas que actualmente recoge y desarrolla la estética y la psicología evolucionista, aparecen ya en los ensayos de Grant Allen. Su objetivo era «mostrar el origen puramente físico del sentido de la belleza, y su relación con nuestra organización nerviosa» en relación con las tesis de Darwin[61].

El arte y la literatura plasmarán en imágenes las mismas ideas. Lo vemos, por ejemplo, en las pinceladas con las que William Dyce (*Pegwell Bay*, 1858) o John Brett (*The Stonebreaker*, 1858) describen el estrecho vínculo entre las personas y el espacio vital (fig. 7)[62]; o en los comentarios que Blasco Ibáñez dedica a la primitiva lucha por la supervivencia en la albufera de *Cañas y barro* (1902):

61 Véase Grant ALLEN, *Physiological Aesthetics*, *op. cit.*, 1877, p. 2.
62 Eso es lo que se plantea en el catálogo de Diana DONALD y Jane MUNRO (eds.), *Endless Forms: Charles Darwin, Natural Science and the Visual Arts*, Yale University Press, New Haven, 2009.

«El horizonte se ensanchaba. A un lado, la línea oscura y ondulada de los pinos de la Dehesa, que separa la Albufera del mar; la selva casi virgen, que se extiende leguas y leguas, donde pastan los toros feroces y viven en la sombra los grandes reptiles, que muy pocos ven, pero de los que se habla con terror durante las veladas. Al lado opuesto, la inmensa llanura de los arrozales perdiéndose en el horizonte por la parte de Sollana y Sueca, confundiéndose con las lejanas montañas. Al frente, los carrizales e isletas que ocultaban el lago libre, y por entre los cuales deslizábase la barca, hundiendo con la proa las plantas acuáticas, rozando su vela con las cañas que avanzaban de las orillas. Marañas de hierbas oscuras y gelatinosas como viscosos tentáculos subían hasta la superficie, enredándose en la percha del barquero, y la vista sondeaba inútilmente la vegetación sombría e infecta, en cuyo seno pululaban las bestias del barro»[63].

Del mismo modo que las aguas infectas de la Albufera provocan «automáticamente» fascinación y miedo, ¿no habrá espacios genéticamente encantadores para nuestra especie? A lo largo del siglo XX, los defensores de esta hipótesis afloraron, tanto en ámbitos específicos como el de los estudios sobre el paisaje o la belleza del cuerpo humano (J. Appleton; J. H. Langlois & L. A. Roggman), como en otros más generales vinculados con la antropología o la estética: la psicología evolutiva, la psicología ambiental, la etología, la sociobiología y el conductismo (S. Pinker; R. Thornhill; D. Dutton). Para muchos de los nuevos investigadores hay algo innato en nuestra relación con el mundo:

«La belleza es promesa de función en los ambientes en que los humanos se desenvuelven (es decir, de alta probabilidad de supervivencia y éxito en la reproducción en el medio en que se desarrolla la historia evolutiva de la humanidad). La fealdad es promesa de fracaso en la supervivencia y en la reproducción. Los valores estéticos humanos no son más que una escala definida por el éxito y el fracaso en la reproducción a lo largo de la historia de la evolución (o sea, desde hace millones de años –el Pleistoceno–)»[64].

63 Cfr. Lily Litvak, «El jardín darwiniano», en *El tiempo de los trenes. El paisaje español en el arte y la literatura del realismo (1849-1918)*, Serbal, Barcelona, 1991, pp. 108-112.

64 Véase Randy Thornhill, «Darwinian Aesthetics», en C. Crawford y D. L. Krebs (eds.), *Handbook of Evolutionary Psychology*, Lawrence Erlbaum, Mahwah (NJ), 1998, pp. 543 y ss.

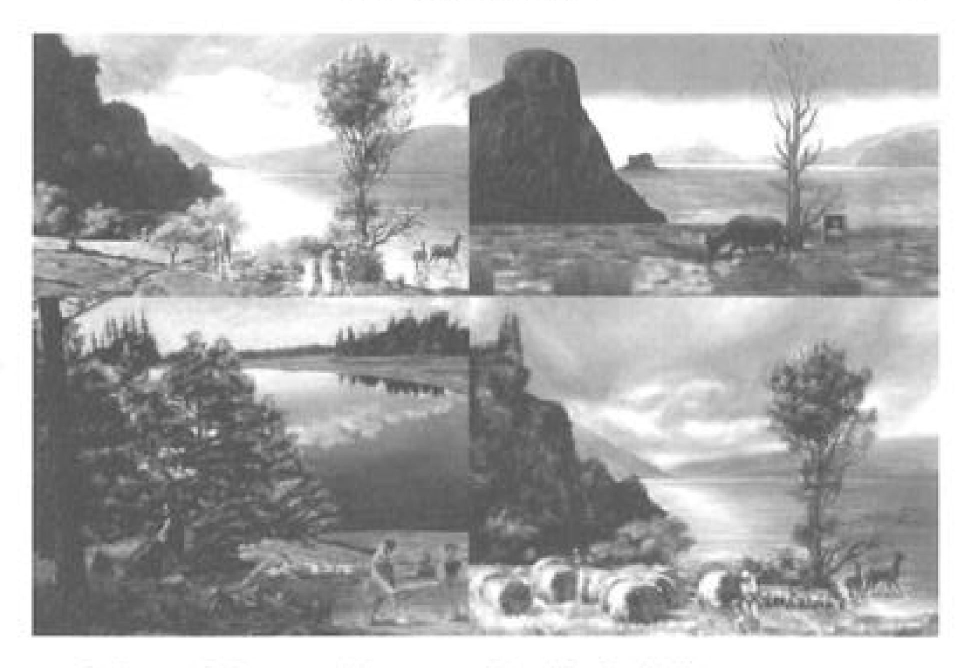
Sin duda, llevamos en nosotros una carga instintiva que no puede ser dejada de lado. Freud escribió mucho al respecto. En todo caso, lo que autores como Gordon G. Orians o Jay Appleton sostienen es que más allá de unas pautas generales de conducta, hay un paisaje hecho a la medida de nuestra especie de manera que nuestras preferencias pueden ser medidas con precisión de relojero[65]. Orians llega a desarrollar un estudio cuantitativo en el que, entre otras cosas, se mide la variación media del número de ramas en relación con la altura en varias especies de árboles de la sabana africana para acotar las condiciones medias de vida de la especie humana en su origen y, a continuación, determinar el perfil exacto del entorno humano ideal[66].

Aunque estas polémicas parecían superadas, recientemente otro autor ha recogido las tesis de Orians y del muy citado Jay Appleton, destacando en la defensa polémica y enconada de ideas cercanas. Con la publicación de *The Art Instinct: Beauty, Pleasure and Human Evolution* (2008), Denis Dutton ha reabierto el debate al ámbito general del arte y la cultura, más allá de los foros especializados en paisaje. Su objetivo es dar una respuesta supuestamente «científica» a las tesis sociológicas que defienden que el arte, la cultura y nuestra relación con el entorno son «construcciones sociales». Frente a este planteamiento, Dutton sostiene que nuestro deseo de belleza y nuestras formas artísticas están firmemente anclados en la evolución, efectos secundarios de nuestras tendencias innatas a sobrevivir y reproducirnos. Una pintura cubista de Picasso no es más misteriosa que la portada de *Playboy*, pues ambos son productos culturales que hunden sus raíces en conductas biológicas exaltadas.

Para defender su hipótesis de trabajo, Dutton parte del proyecto realizado en los años noventa por los artistas rusos Vitaly Komar y Alexander Melamid con ayuda de *The Nation Institute and The Dia Foundation*. Basándose en encuestas masivas sobre preferencias estilísticas y cromáticas, Komar y Melamid crearon una serie de obras ficticias que representaban los cuadros «Más Queridos» y «Menos Queridos» de diez estados,

65 Véase Jay APPLETON, *The Experience of Landscape*, John Wiley & Sons, Hoboken (NJ), 1975 (2.ª ed. rev. 1996). –, *The Poetry of Habitat*, Department of Geography, University of Hull, Hull, 1978. –, *The Symbolism of Habitat: An Interpretation of Landscape in the Arts*, University of Washington, Seattle, 2001.

66 Véase Gordon G. ORIANS, «An ecological and evolutionary approach to landscape aesthetics», en Edmund C. Penning-Rowsell y David Lowenthal (eds), *Landscape Meanings and Values*, Allen & Unwin, Londres, 1986, pp. 3-25.



8. KOMAR & MELAMID, Algunos ejemplos de las *People's Choice series*, ca. 1994. Por orden de lectura: el cuadro «más querido» de los americanos, de los chinos, de los rusos y de los franceses.

entre otros, de Estados Unidos, Rusia, Alemania, Francia, Kenia y China. Por ejemplo, en el preferido en los Estados Unidos aparecía un lago, hierba y algunos árboles, unos niños y George Washington. Mientras, el más odiado era un cuadro abstracto en tonos anaranjados (fig. 8). Dejando al margen la ironía del proyecto –esto es, sin entender absolutamente nada–, Dutton lo rescata porque, a su juicio, en casi todos los países se daban unas coincidencias increíbles. Casi siempre, los cuadros menos queridos eran abstractos y los más queridos paisajes. En resumen, en estas obras se descubría que, al margen de las diferencias de sexo, raza y educación, la mayoría de la gente prefiere los paisajes con agua, hierba, algún árbol y color azul[67].

Según Dutton, la teoría de la evolución desempeña un papel fundamental para explicar esa «increíble» coincidencia. Los paisajes que consideramos más bellos serían aquellos vinculados con esa evolución.

67 Véase Denis DUTTON, *The Art Instinct. Beauty, Pleasure and Human Evolution*, Bloomsbury Press, Londres, 2008, pp. 13 y ss.

Si preferimos esas praderas con ríos o lagos, es porque ellas son las que contienen en potencia más proteínas por kilómetro cuadrado. Recordando este dato «fundamental», las nuevas historias del paisaje y del arte deben concentrarse en estas cuestiones centrales y olvidarse de los sofisticados problemas textuales planteados, por ejemplo, por el posestructuralismo francés. La pintura abstracta, la música atonal, la poesía aleatoria, *Finnegans Wake* y los *readymades* duchampianos son el fruto de creadores que han olvidado nuestras tendencias naturales[68].

*IV. 2. La historia del paisaje como historia de la libertad*

Consolidación de un sistema necesario de representaciones a partir del cual resulta imposible encontrar salida o levantar el vuelo, todo lo que plantea este nuevo dogmatismo es de apariencia subjetiva –se habla de las preferencias de los sujetos–, pero de esencia objetiva. Si sus tesis fuesen ciertas, no habría historia del paisaje, sino repetición cíclica de preferencias semejantes. Por ejemplo, nuestra insistencia en el ideal bucólico sería no fruto de la influencia de clásicos como Horacio o Virgilio, sino de ciertos gustos innatos que podrían rastrearse a lo largo de la historia del arte y la literatura, tanto en Oriente como en Occidente[69]. Sin embargo, hasta la experiencia cotidiana nos informa de lo contrario. Recuerdo los viajes que de niño hacía con mi madre castellana a Madrid. Recuerdo la emoción que la embargaba cuando al cruzar los Montes de León empezaba a ver los campos despejados, los cielos abiertos, los desiertos llanos... Recuerdo la incomprensión de mi padre gallego. Recuerdo cómo «aprendí» a disfrutar de los campos verdes y los bosques de *carballos*... ¿Cómo será la relación emotiva con el medio de un niño nacido en la desértica llanura de Mongolia? ¿Coincidirán cuantitativamente sus preferencias con aquellas que la psicología evolutiva ha definido como canónicas partiendo de la sabana africana?

La «Naturphilosophie» no sólo era consciente de la variedad de paisajes y paisanajes, sino del potencial de producción de nuevos paisajes que albergamos tanto nosotros como la propia naturaleza. De hecho, bien entendida, la identificación con el mundo que proponían no era más que eso. Como dijo Schelling, también el idealismo objetivo es

68 Véase Denis DUTTON, *The Art Instinct*, *op. cit.*, 2008, p. 205.
69 Esto es, en resumen, lo que encontramos en los libros de Jay Appleton.

*genético*. Pero es *genético*, no buscando arquetipos cerrados, universales y fijos, sino orientándose «hacia lo que *deviene* y hacia lo *vivo*», hacia esa fuerza original, juguetona, organizadora e incondicionada gracias a la cual el ser humano se reconoce en el mundo[70]. Conviene repetir que, a pesar de su verborrea «quasi-animista», esta filosofía se adelantó incluso a aquello que luego demostró la teoría de la evolución: la creatividad de lo vivo puesta de manifiesto en su capacidad de adaptación[71]. El ser humano representa esa creatividad desplegada en su forma consciente. Desde esa perspectiva, cualquier propuesta dogmática que, como ahora el neodarwinismo, afirmase la *objetividad* de alguna idea se rechazaba porque deshumanizaba, esto es, congelaba las mentes. En el fondo, se sabía que «el espíritu en su representar no es meramente pasivo ni puede serlo, de eso de nuevo no somos conscientes sino únicamente por el hecho de que piensa esa *pasividad*, es decir, de que se eleva sobre sí mismo, o, dicho con otras palabras, de que *actúa libremente*»[72]. Como señala afortunadamente Schelling, no se trata de sustituir el dogmatismo materialista por el dogmatismo espiritual de Fichte. Una filosofía de la libertad que no abarque lo que de determinación hay en el mundo sólo sirve para decorar estanterías. Se trata, más bien, de evitar la «reificación» de la especie, de sus gustos, sus pensamientos y sus acciones.

Los padres de la historia del paisaje, Carus y Humboldt, no dijeron nada distinto. En las obras de Humboldt se percibe, por ejemplo, el mismo énfasis en la idea de libertad. Hasta tal punto es así que Franco Farinelli considera el proyecto del alemán desde una óptica política. Los paisajes tropicales serían ejemplares para Humboldt porque mostrarían una naturaleza libre y salvaje que en la vieja Europa ya no se podría

70 Véase Friedrich von SCHELLING, *Panorama*, *op. cit.*, 2006, p. 115.

71 Si hoy levantase la cabeza, el propio Darwin se sentiría traicionado por el neodarwinismo. Me limitaré a citar un comentario suyo: «El sentido de la belleza depende evidentemente de la naturaleza del espíritu, con independencia de toda cualidad real en el objeto admirado, y la idea de lo que es hermoso ni es innata ni inalterable». Véase Charles DARWIN, *El origen de las especies* (1859), Alianza, Madrid, 2009, p. 231. El contexto determina, pero, a la inversa, plantas, animales y, en general, todo lo vivo tiene un margen de libertad. Ese margen, esa adaptación y esa creatividad es el que se pone de manifiesto en la deformación del esqueleto del okapi que acaba siendo jirafa para llegar a las hojas más altas de los árboles. Si hasta los huesos se deforman, ¿cómo no va a cambiar algo tan efímero, tan poco duro, como una idea o una noción del mundo? James Paradis muestra la relación de la noción de paisaje manejada por Darwin y el idealismo que le precedió en «Darwin and Landscape», en *Annals of the New York Academy of Sciences*, 1981, vol. 360, Issue *Victorian Science and Victorian Values: Literary Perspectives*, pp. 85-110.

72 Véase Friedrich von SCHELLING, *Panorama*, *op. cit.*, 2006, p. 132.

encontrar. Frente a la rígida codificación y estatismo del paisaje agrario y feudal europeo, la ejemplar libertad del paisaje americano, productiva, cambiante y, al tiempo, inspiradora para el también libre científico-artista. Precisamente porque ese poder feudal, que es máximo en llanura, se atenúa en las alturas, se convertía la montaña alemana en la «casa de la libertad, una especie de versión doméstica de los trópicos»[73]. La idea de la historia del paisaje que aparecía en *Kosmos* sólo podía proceder de la asunción feliz –y no pesimista como ocurre con Schopenhauer– de esa idea de libertad y de ese eterno devenir de las cosas. Si la teoría es el reino del concepto y la determinación,

> «La naturaleza es el reino de la libertad, y para pintar vivamente las concepciones y los goces que de su profunda contemplación emanan, sería por lo tanto preciso que el pensamiento humano pudiese revestir, también libremente, las formas y la elevación de lenguaje dignas de la grandeza y la majestad de la creación»[74].

Con su teoría de la compensación Joachim Ritter será el encargado de iniciar la recuperación contemporánea del paisaje y para ello recogerá la tradición romántica de Schelling, Carus y Humboldt. Aunque, como ha señalado Habermas, se percibe algo nostálgico y hasta retrógrado en las palabras de aquel que se conforma con superar la alienación contemporánea en momentos tan breves como los que dedicamos a la contemplación, al arte o al paisaje, hay un aspecto de la teoría de Ritter que le sigue dando actualidad. Sencillamente, que de la «Naturphilosophie» hereda tanto su miedo al concepto alienante como su fe en la libertad. ¿Cómo interpretar si no el aplauso que dedica a Schiller por haber escrito unos versos en los que alaba al «paseante» que decide salir a la naturaleza «escapando al fin de la prisión de su cámara y de las estrecheces de la conversación»[75]?

73 Véase Franco FARINELLI, «El don de Humboldt: el concepto de paisaje», en *Geografía, paisaje e identidad*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2009, pp. 43 y ss.

74 Véase Alexander von HUMBOLDT, *Cosmos*, *op. cit.*, 1851, tomo I, pp. 17-18.

75 La influencia de la corriente de Schelling, Humboldt y Carus en Ritter se pone de manifiesto en los pasajes que este último les dedica en su *Landschaft* (1962). De esta obra manejo la buena edición francesa titulada *Paysage. Fonction de l'esthétique dans la société moderne*, L'Imprimeur, Besançon, 1997, con introducciones de Philippe Nys y Venturi Ferriolo. Ritter cita a los románticos en tantas páginas que resulta ocioso enumerarlas. Los versos de Schiller los menciona en la página 75.

Salvando las distancias, algo relativamente cercano es lo que se propone recientemente en la introducción de *La mouvance*, libro de conceptos sobre el paisaje editado por Augustin Berque y firmado por algunos de los más interesantes teóricos franceses especializados en el tema. En el primer tomo se puede leer:

> «El paisaje es una relación siempre móvil. Móvil, no tanto porque en él se produzcan continuamente diversos cambios físicos, sino porque no se trata de un objeto estático, existente en sí. El paisaje nace de una dinámica en la que, mediante un continuo «desplazamiento», se alían el que percibe y lo percibido [...], pudiendo hablarse de una doble razón para la *mouvance*»[76].

Creo que pocas obras de arte contemporáneas resumen este planteamiento con la claridad conceptual que se halla en los jardines de Gilles Clément autor de una teoría del jardín en movimiento[77]. Aunque no medien palabra, sus espacios «salvajes» son la mejor explicación de esta idea de libertad, pues su objetivo consiste precisamente en mostrar la *natura naturans*: la creatividad y el movimiento propios de la naturaleza (fig. 9).

Por otra parte, desde la perspectiva de los estudios históricos, Jean-Robert Pitte mantendrá la misma hipótesis al definir el paisaje como un «acto de libertad» y al añadir que «si hay algún término que le venga mal a la historia del paisaje, sin duda ése es el de 'eterno'»[78]. En efecto, esto vale tanto para el territorio en su «corporalidad» cambiante, como para nuestra representación del mismo en su «idealidad» mutante. Cuando el neodarwinismo trata de congelar la historia, intenta cuestionar el arte y se une al marketing para explicar cómo crear ambientes universalmente atractivos que hagan crecer las ventas[79], la historia del paisaje debe convertirse no en aliciente, sino en correctivo contra la banalización y la cosificación del mundo, haciendo énfasis en la mutabilidad de las cosas y en la capacidad de adaptación de lo vivo.

76 Véase Augustin BERQUE (ed.), *La mouvance*, École d'Architecture de La Villette, París, 1999, pp. 40-41, la traducción es mía. Esa fe en el doble dinamismo explica que años antes Berque ya hubiese embestido contra el determinismo neodarwinista del que he hablado. Véanse las críticas a Orians en Augustin BERQUE, *Médiance*, *op. cit.*, 1990, pp. 70-73.

77 Véase Gilles CLÉMENT, *Le Jardin en mouvement, de la Vallée au Jardin planétaire*, Sens & Tonka, París, 2007 (1.ª ed. 1992, varias veces revisado).

78 Véase Jean-Robert PITTE, *Histoire du paysage français*, *op. cit.*, pp. 22 y 14, respectivamente.

79 Véase Gad SAAD, *The Evolutionary Bases of Consumption*, Lawrence Erlbaum, Londres, 2007.



9. Gilles Clément en su jardín de la Valleé, en la Creuse.

Al respecto, considero en primer lugar acertada la línea de «denuncia» que, siguiendo la poco explorada senda de Roland Barthes –genial comentarista de la *Guide Bleu*–, nos lleva a la historia de los estereotipos del paisaje. De lo que se trata aquí es precisamente de estimular la creatividad mostrando abiertamente el grado de codificación y cosificación de los paisajes contemporáneos: *historia imagológica del paisaje*[80].

En segundo lugar, también resulta sumamente interesante la línea que, asumiendo la lección de la estética de la recepción, muestra la mutabilidad del gusto: John Dixon Hunt considera este tipo de historia una alternativa novedosa e interesante en «Approaches (New and Old) to Garden History»[81]; y en ello insiste también *Performance an appropriation.*

80 Ejemplar resulta el trabajo de François WALTER, «Caractères et stéréotypes: du moral au spatial», en *Les figures paysagères de la nation. Territoire et paysage en Europe (16e-20e siècle)*, EHESS, Paris, 2004, pp. 23-78.

81 En Michel CONAN (ed.), *Perspectives on garden histories*, *op. cit.*, 1999, pp. 77 a 91.



10. Jacob van RUISDAEL, *Robles junto a un lago*, 1665-69, Staatliche Museen, Berlín.

*Profane Rituals in Gardens and Landscapes* de Michel Conan (ed.), que rompe la idea de los jardines como lugares de indulgencia y escapismo y muestra las prácticas ritualizadas de los jardines y espacios abiertos en Europa, Asia, los Estados Unidos y el Caribe[82]: *historia de la recepción del paisaje.*

En tercer lugar, creo necesario seguir insistiendo en las investigaciones clásicas del arte del paisaje. Contra el excesivo miedo al cambio, estas últimas reivindican, tanto la historia del paisaje como historia de lo mutante, de lo nuevo, de lo contemporáneo[83], como la *gran historia del paisaje*, es decir, la historia que abarca la obra de artistas como Alberto

82 Véase Michel CONAN (ed.), *Performance an appropriation. Profane Rituals in Gardens and Landscapes*, Dumbarton Oaks, Washington D.C., 2007.

83 Por ejemplo, Michel CONAN (ed.), *Contemporary Garden Aesthetics*, Dumbarton Oaks, Washington, D.C., 2007. En este capítulo dedicado a ensalzar el valor del arte contemporáneo desde la óptica del paisaje, merece un apartado especial la labor realizada por Javier Maderuelo y Teresa Luesma desde el *Centro de Arte y Naturaleza de Huesca* y todas sus publicaciones:

Durero o Jacob van Ruisdael que revolucionaron nuestro modo de mirar. Ya Carus lo planteará refiriéndose a este último. Si el arte del holandés debe ser recordado, es, entre otras cosas, por la libertad con la que se mueve a la hora de retratar el mundo (fig. 10). Sigue las cosas, no mediante la «copia fiel» –Ruisdael salía al campo lo justo y necesario–, sino con frescura y desenfado. Cuando representa árboles, renuncia a cualquier «patrón arbóreo» predefinido y congelado. Frente a ello, procede como la naturaleza –*natura naturans*–, es decir, con libertad, retorciéndolos, cambiándolos... Es así, desde la subjetividad personal que recoge lo que de creativo hay en la subjetividad natural, como debe entenderse el gran arte del paisaje. Hay dos modos de escribir esta *gran historia del paisaje*. Uno, el de Ernst Gombrich o Alain Roger, insiste en la fuerza del patrón o el esquema como forjador de miradas y, sin duda, resulta sociológicamente ilustrativo. El otro, el de Raffaele Milani o Javier Maderuelo, se recrea en la presentación de las ideas y las formas de aquellos que lo descubren y lo redescubren. A pesar de su carácter descriptivo, la segunda es más acertada. Roger dedicó bellas pero equivocadas páginas a reducir el esquematismo kantiano –es decir, la fuerza creativa e imaginativa del sujeto–, a un arsenal de esquemas estables creados por el arte y cosificados por la cultura: una especie de «pre-conceptos»[84]. Al hacerlo, probablemente olvidó aquello que en su día lo atrajo hacia este ámbito: olvidó que *el paisaje sólo es interpretable al hilo de su ley de movimiento, no mediante invariantes.*

En cuarto lugar, *historia total del paisaje*. Si, como sugieren Schelling y Clément, el paisaje del arte sólo descubre algo que ya está en la naturaleza, la historia total del paisaje debe incluir a la naturaleza como primer artífice del paisaje. La unidad de análisis siempre vendrá determinada por el ser humano, por su mirada: es ella la que acota esos conjuntos que llamamos paisajes y sin ella no es posible la historia del paisaje. En todo caso, en su materia prima, en las montañas, los campos y los árboles, ya se podrá encontrar, no un motivo de inspiración, sino auténtico arte, la vida que sale adelante. No encuentro demasiados autores que hayan comenzado a explorar sus posibilidades. Quizá, sólo Goethe, Humboldt y Carus.

---

v. gr., Javier MADERUELO y María Luisa MARTÍN DE ARGILA, *La construcción del paisaje contemporáneo*, CDAN, Huesca, 2008.

84. Véase Alain ROGER, *Nus et paysages. Essai sur la fonction de l'art*, Aubier, París, 1978.

## Bibliografía

AA.VV., *Le Paysage normand dans la littérature et dans l'art*, PUF, París, 1978.

Allen, Grant, *Physiological Aesthetics*, Henry S. King, Londres, 1877.

Alpers, Svetlana, *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*, Blume, Madrid, 1987.

Amiel, Henri-Frédéric, *Journal intime*, L'Age d'Homme, París, 1976.

Appleton, Jay, *The Experience of Landscape*, John Wiley & Sons, Hoboken (NJ). 1975 (2.ª ed. rev. 1996).

—, *The Poetry of Habitat*, Department of Geography, University of Hull, Hull, 1978.

—, Jay, *The Symbolism of Habitat: An Interpretation of Landscape in the Arts*, University of Washington, Seattle, 2001.

Arnaldo, Javier (ed.), *Johann Wolfgang von Goethe. Paisajes*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2008.

Béguin, François, *Le paysage*, Flammarion, París, 1995.

Benoît, François *et al.*, *Histoire du paysage en France*, Laurens, París, 1908.

Berque, Augustin (ed.), *La mouvance*, École d'Architecture de La Villette, París, 1999.

—, *Médiance. De milieux en paysages*, Belin/RECLUS, París, 1990.

Besse, Jean-Marc, *Voir la terre*, Actes Sud, Arlés, 2000.

Bloch, Marc, *Introducción a la historia*, México, FCE, 1952.

Burckhardt, Jacob, *La cultura del Renacimiento en Italia*, Escelicer, Madrid, 1941. (1.ª ed. Basilea, 1860).

Careri, Francesco, *Walkscapes. El andar como práctica estética*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

Carus, Carl Gustav, *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje*, Visor, Madrid, 1992.

Cassirer, Ernst, *Filosofía de las formas simbólicas*, FCE, México, 1998.

Claval, Paul, *Histoire de la Geographie francaise de 1830 a nos jours*, Nathan, París, 1998.

Clément, Gilles, *Le Jardin en mouvement, de la Vallée au Jardin planétaire*, Sens & Tonka, París, 2007 (1.ª ed. 1992, varias veces revisado).

Conan, Michel (ed.), *Contemporary Garden Aesthetics*, Dumbarton Oaks, Washington, D.C., 2007.

—, *Performance an appropriation. Profane Rituals in Gardens and Landscapes*, Dumbarton Oaks, Washington D.C., 2007.

—, *Perspectives on Garden Histories*, Dumbarton Oaks, Washington, D.C., 1999.

COPETA, Clara y LOIS GONZÁLEZ, Rubén Camilo (coords.), *Geografía, paisaje e identidad*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2009.

CORBIN, Alain, *El perfume o el miasma. El olfato y el imaginario social, siglos XVIII-XIX*, FCE, México, 1987.

—, *El territorio del vacío. Occidente y la invención de la playa (1750-1840)*, Mondadori, Barcelona, 1988.

COSGROVE, Denis y DANIELS, Stephen, *Iconography of Landscape*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989

CRAWFORD, C. y KREBS, D. L. (eds.), *Handbook of Evolutionary Psychology*, Lawrence Erlbaum, Mahwah (NJ), 1998.

DARWIN, Charles, *El origen de las especies* (1859), Alianza, Madrid, 2009.

—, *El origen del hombre y la selección en relación al sexo*, Edaf, Madrid, 2001 (1.ª ed. John Murray, Londres, 1871, 2 vols.).

DELIGNE, Alain, *La terre qui vit. Peinture et savoirs chez Carl Gustav Carus*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2003.

DONALD, Diana y MUNRO, Jane (eds.), *Endless Forms: Charles Darwin, Natural Science and the Visual Arts*, Yale University Press, New Haven, 2009.

DUTTON, Denis, *The Art Instinct. Beauty, Pleasure and Human Evolution*, Bloomsbury Press, Londres, 2008.

GEIGER, Ludwig (ed.), *Goethes Briefwechsel mit Wilhelm und Alexander von Humboldt*, Hans Bondy, Berlín, 1909 (ed. en español, Libros de la Catarata, Madrid, 2003).

GILBERT, Felix, *History. Politics or Culture? Reflections on Ranke and Burckhardt*, Princeton University Press, Princeton, 1990.

GOMBRICH, Ernst H., *Aby Warburg*, Alianza, Madrid, 1992.

—, *Norma y forma*, Madrid, Debate, 2000

—, *Tras la historia de la cultura*, Ariel, Barcelona, 1977.

GUGGISBERG, Hans Rudolf (ed.), *Umgang mit Jacob Burckhardt. Zwölf Studien*, Schwabe, Basel und Beck, Múnich, 1994.

GURA, Philip, *American Transcendentalism: A History*, Hill & Wang, Nueva York, 2007.

HEIDEGGER, Martin, *Nietzsche*, Destino, Barcelona, 2000.

HERNÁNDEZ-PACHECO, Javier, *La conciencia romántica*, Tecnos, Madrid, 1995.

HUMBOLDT, Alejandro de, *Cosmos o ensayo de una descripción física del mundo*, Ramón Rodríguez de Rivera,1851 y 1852, 2 tomos.

KANT, Immanuel, *Crítica del discernimiento* (1790), Antonio Machado, Madrid, 2003.

KESSLER, Mathieu, *El paisaje y su sombra*, Ideabooks, Barcelona, 2000.

LITVAK, Lily, *El tiempo de los trenes. El paisaje español en el arte y la literatura del realismo (1849-1918)*, Serbal, Barcelona, 1991.

LIVINGSTONE, David N., *The Geographical Tradition. Episodes in the History of a Contested Enterprise*, Blackwell, Oxford, 1992.

LÓPEZ SILVESTRE, Federico (ed.), *Paseantes, viaxeiros e paisaxes*, CGAC, Santiago de Compostela, 2007.

—, *A emerxencia da paisaxe na Galicia da Ilustración (1700-1833)*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2009.

LOWENTHAL, David, *George Perkins Marsh. Prophet of Conservation*, University of Washington Press, Seattle, 2000.

MADERUELO, Javier (ed.), *Paisaje y pensamiento*, Abada-CDAN, Madrid, 2006.

—, *Paisaje y territorio*, Abada-CDAN, Madrid, 2008

—, *Nuevas visiones de lo pintoresco. El paisaje como arte*, Fundación César Manrique, Lanzarote, 1996.

—, y MARTÍN DE ARGILA, María Luisa, *La construcción del paisaje contemporáneo*, CDAN, Huesca, 2008.

MAYHEW, Robert, *Landscape, Literature and English Religious Culture, 1660-1800. Samuel Johnson and Languages of Natural Description*, Londres, Macmillan, 2009.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *La nature. Notes de cours du Collège de France*, Seuil, París, 1995.

MILANI, Raffaele, *El arte del paisaje*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich ,*La genealogía de la moral*, Alianza, Madrid, 1997.

PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas, I*, Aguilar, Madrid, 1947.

PENNING-ROWSELL, Edmund C. y LOWENTHAL, David (eds.), *Landscape Meanings and Values*, Allen & Unwin, Londres, 1986.

PITTE, Jean-Robert, *Histoire du paysage français*, Tallandier, París, 1983; 3.ª ed., Fayard, 2003.

RITTER, Joachim, *Paysage. Fonction de l'esthétique dans la société moderne*, L'Imprimeur, Besançon, 1997.

ROGER, Alain, *Breve tratado del paisaje*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2007.

—, *Nus et paysages. Essai sur la fonction de l'art*, Aubier, París, 1978.

ROSS, Werner, *Friedrich Nietzsche. El águila angustiada*, Paidós, Barcelona, 1994.

SAAD, Gad, *The Evolutionary Bases of Consumption*, Lawrence Erlbaum, Londres, 2007.

SACHS, Aaron, *The Humboldt current. A European explorer and his American disciples*, Oxford University Press, Oxford, 2007.

SCHELLING, Friedrich von, *Escritos sobre filosofía de la naturaleza*, Alianza, Madrid, 1996.

SCHELLING, Friedrich von, *Filosofía del arte* (1802-1803), Tecnos, Madrid, 1999.
—, *Panorama general de la literatura filosófica más reciente* (1797-1798), Abada, Madrid, 2006.
—, *Sistema del idealismo trascendental*, Anthropos, Madrid, 1988.
SCHILLER, Friedrich von, *Escritos sobre estética*, Tecnos, Madrid, 1991.
SCHOPENHAUER, Arthur, *El arte de insultar*, Alianza, Madrid, 2005.
—, *El mundo como voluntad y representación*, Madrid, 2003.
SERRES, Michel, *Le Contrat naturel*, Bourin, París, 1990.
SIGURDSON, Richard Franklin, *Jacob Burckhardt's social and political thought*, University of Toronto Press, Toronto, 2004
SINCLAIR, Iain, *London orbital. A walk around the M 25*, Granta, Londres, 2002.
TATARKIEWICZ, Wladyslaw, *Historia de la estética. II. La estética medieval*, Madrid, Akal, 1989.
TAYLOR, William M., *The vital landscape. Nature and the built environment in nineteenth-century Britain*, Ashgate, Farnham (Surrey), 2004.
TILLIETTE, Xavier, *Schelling. Une philosophie en devenir*, Vrin, París, 1970.
VALLE-INCLÁN, Ramón del, *La lámpara maravillosa*, Espasa-Calpe, Madrid, 1948.
WHYTE, Ian D., *Landscape and History since 1500*, Reaktion Books, Londres, 2002.
WOLSCHKE-BULMAHN, Joachim (ed.), *Nature and Ideology. Natural Garden Design in the Twentieth Century*, Dumbarton Oaks, Washington, D.C., 1997.

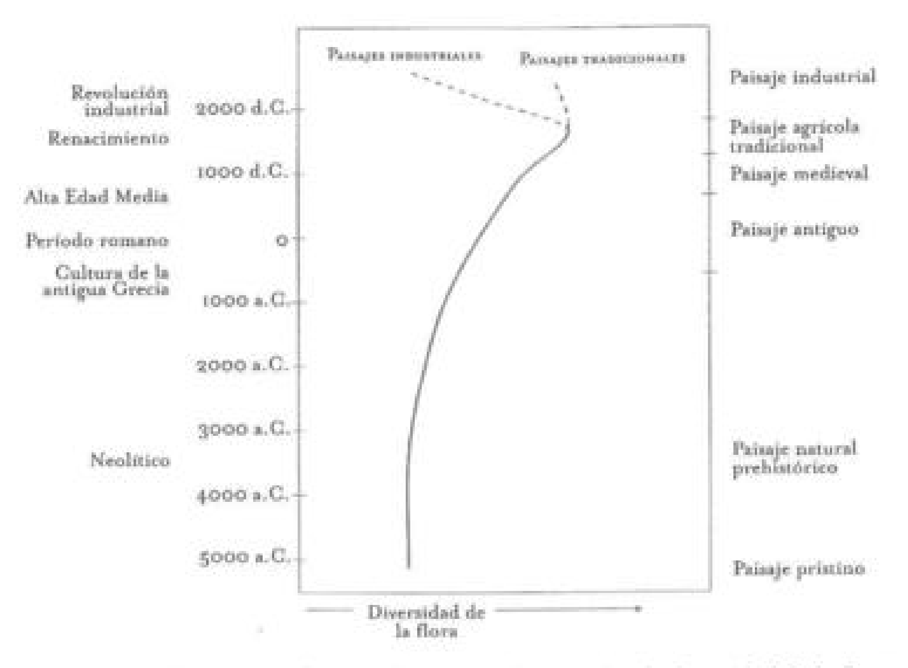
## 2. PAISAJES EUROPEOS: CONTINUIDAD Y TRANSFORMACIONES

JOHANNES RENES

*Durante las últimas décadas, un creciente número de investigadores y disciplinas, incluidas la ecología y la planificación, se han interesado por los paisajes, y también por los paisajes históricos. Sin embargo, ese interés por los paisajes históricos no significa que todas estas disciplinas lleven a cabo investigaciones históricas. Y cuando lo hacen, se centran mayoritariamente en un periodo reciente. Esto se debe, en parte, a la abundancia de fuentes, incluidos los mapas a gran escala, las fotografías aéreas y la historia oral, disponibles para el siglo veinte y, en parte, para el diecinueve. Pero también parece que se debe a la idea generalizada de que las características actuales de los paisajes se han conformado principalmente durante los últimos siglos. El concepto habitualmente empleado de paisajes tradicionales sugiere, de hecho, una diferencia fundamental entre un desarrollo lento y continuo del paisaje antes del siglo veinte y profundas transformaciones a partir de él. Esta ponencia critica la idea de «paisaje tradicional» y enfatiza sobre la importancia de una investigación de largo plazo histórico sobre el paisaje.*

### INTRODUCCIÓN

La figura 1 es un ejemplo de la idea de que las transformaciones recientes y actuales del paisaje europeo son más o menos únicas. Las dinámicas actuales se presentan como opuestas a un paisaje «tradicional», el cual parece no sólo más estable, sino también menos conflictivo que el de nuestros días. Este gráfico muestra un desarrollo más o menos lineal, en el que la influencia humana crece y la diversidad paisajística y la biodiversidad crecen con ella, alcanzando un máximo alrededor de 1900. Entre los ecologistas holandeses, por ejemplo, hay una larga tradición




1. Evolución del paisaje y la agricultura y los efectos sobre la diversidad de la flora a lo largo del tiempo (según Stannersand Bordeaux, 1995. Vos and Meekes, 1999)
Fuente: M. L. Paracchini *et al.* (2007), *High nature value farmland and traditional agricultural landscapes*, en B. Pedroli *et at.* (eds.), *Europe's living landscapes*, KNNV, Zeist, p. 22.

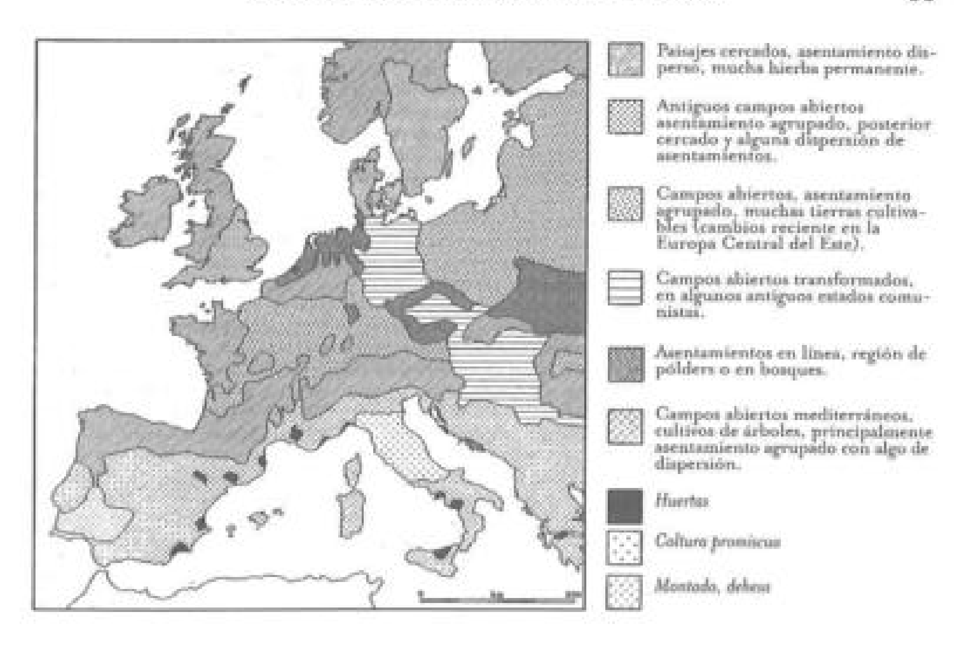
detrás de gráficos como éste. Ya en los años 1930, el ecologista Victor Westhoff, una figura clave en la historia holandesa de la conservación de la naturaleza, estableció una diferencia entre las primitivas actividades humanas, que enriquecían la naturaleza, y las influencias humanas recientes, que reducen la diversidad.

La idea de paisajes tradicionales era también el principio que yacía tras los mapas de paisajes rurales en Europa, como el mapa de asentamientos rurales del geógrafo francés René Lebeau[1] (fig. 2) y el mapa de paisajes culturales del arquitecto holandés Johan Meeus[2] (que utilizó el mapa de Lebeau como una de sus fuentes principales). Ambos mapas se basan en anteriores clasificaciones en tres grupos, que pueden encontrarse, por ejemplo, en el gran manual de C.T. Smith[3]: los campos

1 René Lebeau, *Les grands types de structures agraires dans le monde*, Masson, París, 1969.

2 J. H. A. Meeus; M. P. Wijermans; M. J.Vroom, «Agricultural landscapes in Europe and their transformation», *Landscape and Urban Planning* 18, 1990, pp. 289-352.

3 Clifford T. Smith, *An historical geography of Western Europe before 1800*, Longmans, Londres / Harlow (Geographies for Advanced Study), 1967, p.196.




abiertos (*openfields*), los amplios terrenos productores de cereales, [2] «los bocages», paisaje de pequeños terrenos cercados, que fueron característicos de las zonas limítrofes del oeste europeo (de ahí, el nombre alternativo de «sistema Atlántico») y [3] los paisajes mediterráneos, un complejo grupo de paisajes, algunos de los cuales están, de hecho, muy cercanos a los otros tipos. A menudo, se considera que estos mapas estructuran de manera muy estable, casi intemporal, las diferencias en el paisaje europeo.

Este sentimiento de estabilidad es también bastante comprensible. Quien viaja en un tren rápido desde París al oeste de Francia no podrá por menos que reconocer el casi repentino cambio al pasar por el marcado borde entre dos paisajes de aspecto antiguo: de los enormes campos de cereales de la cuenca de París, los campos abiertos con sus grandes pueblos nucleados escondidos en los valles fluviales a los pequeños paisajes encerrados de los así llamados *bocages* (de hecho, un nombre no muy afortunado, pues su sentido original es el de un paisaje de bosques). Aunque muchos pueblos y aldeas tienen aquí pequeños campos abiertos, la imagen preponderante es la de un paisaje mucho más individualizado, en el que los agricultores que viven en las granjas dispersas tienen todos sus campos cerrados con setos o con muros de piedra seca. Ésta es, quizá, todavía la división paisajística más fascinante de Europa,

incluso aunque esta división sea quizá mucho más fuerte que en periodos medievales. En la temprana Edad Media, estos paisajes tendrían un aspecto menos diferente el uno del otro.

El ecologista belga Marc Antrop (1997) definió el paisaje tradicional de la siguiente manera: *Los paisajes tradicionales se pueden definir como aquellos que tienen una estructura definida y reconocible que refleja las claras relaciones que hay entre los elementos que lo componen, y que tienen un significado para los valores naturales, culturales o estéticos. [...] Se trata de esos paisajes con una larga historia, que evolucionaron lentamente y donde se necesitaron siglos para formar una estructura característica que reflejara una integración armoniosa de elementos abióticos, bióticos y culturales.* Otra definición, algo más corta, es la empleada en un proyecto de investigación en Galicia[4]: *Los paisajes agrarios tradicionales son los anteriores al periodo industrial que siguen conservando rasgos característicos de sus tiempos más antiguos.*

Definiciones como estas dos suponen que los paisajes tradicionales cambiaban despacio y gradualmente. Estas definiciones sugieren también que esos paisajes eran desarrollos locales, principalmente conformados por comunidades locales que se adaptaban al entorno físico. Simplifican, igualmente, la discusión sobre el futuro del paisaje a una elección entre, por una parte, un mayor desarrollo de un paisaje dinámico, o, por otra, la conservación de los restos de los «paisajes tradicionales».

En mi opinión, estas ideas ofrecen una visión sumamente incompleta de las complejidades de las historias de los paisajes. No se trata sólo de una escritura histórica incompleta; es la escritura de una historia deseada. Además, esta visión de un desarrollo gradual, lineal hasta llegar a una especie de clímax del paisaje en el periodo de alrededor de 1900 es, de hecho, ahistórico y priva a los paisajes de su historia.

A continuación, haré primero unas observaciones sobre el término «paisaje». Después presentaré unas pocas líneas sobre la historia del paisaje de Europa para mostrar sus grandes dinámicas. El resto de la ponencia está estructurado en tres tesis, que elaboran más este punto, mostraré las desventajas de la expresión «paisaje tradicional» haciendo hincapié en que los paisajes medievales y de principios de la época moderna no eran ni locales ni estables, que las historias del paisaje son más complejas

4 María Silvia Calvo-Iglesias; Urbano Fra-Paleo; Ramón Alberto Díaz-Vareña, «Changes in farming systems and population as drivers of land cover and landscape dynamics: the case of enclosed and semi-openfield systems in Northern Galicia (Spain)», *Landscape and Urban Planning* 90, 2009, pp. 168-177.

y que los desarrollos en el paisaje pueden ser incluso traumáticos. En la última parte, llevaré el argumento un poco más allá, exponiendo las consecuencias que esto tiene para la planificación paisajística.

## El término paisaje

Permítanme empezar con unas breves palabras sobre la palabra «paisaje». Por una parte, «paisaje» es un término que muchos de nosotros empleamos en su sentido cotidiano. Por otra parte, existe una confusión y una discusión continua respecto al significado del término. Para resumir esta discusión lo más brevemente posible, destacaré dos significados como esenciales. El primero es el significado medieval de un paisaje en cuanto territorio, con las instituciones que lo gobiernan y lo dirigen. Este significado puede encontrarse todavía, por ejemplo, en la región holandesa de Drenthe, llamada el «viejo paisaje». También varios territorios de las antiguas Indias Orientales Holandesas, que estaban sujetas a un gobierno indirecto, se conocían como «paisajes autogobernados». Estas definiciones territoriales de paisaje pueden rastrearse a través de la Landschaftsgeographie alemana hasta la moderna ecología paisajística. Los paisajes que se ajustan a esta definición son, por supuesto, subjetivos, pero al mismo tiempo pueden ser investigados y se pueden trazar sus mapas por medio del trabajo de campo y del estudio de archivos.

El segundo significado se desarrolló cuando los pintores comenzaron a realizar cuadros de escenas rurales y los llamaron «paisajes». En su debido momento, no sólo las pinturas, sino también su propio objeto empezó a conocerse como paisaje. Los pintores holandeses reintrodujeron la palabra paisaje en la lengua inglesa, donde la palabra, sin embargo, tuvo un significado más visual que en el continente. Las definiciones visuales hicieron del paisaje una composición que se lleva a cabo en la propia mente. Con estas definiciones, sin observadores no hay paisaje.

En Francia, los dos diferentes significados corresponden más o menos a las palabras *pays* y *paysage*. En la mayoría del noroeste europeo, sin embargo, la palabra paisaje cubre ambos significados, lo mismo que sucede con la palabra eslava *krajina*.

Así pues, por una parte, el paisaje es una experiencia estética, algo que miramos, una composición que está en nuestra mente, una imagen



3. Meindert HOBBEMA, *El camino de Middelharnis*.

formada por siglos de cultura europea. Una pintura del pintor holandés del siglo XVII Hobbema (fig. 3) muestra hasta qué punto nuestra manera de mirar el paisaje está influenciada por la invención de la perspectiva lineal. Este paisaje visual es la base para las investigaciones de los historiadores del arte, de los sociólogos y los psicólogos del paisaje.

Pero el paisaje es también el territorio en el que vivimos, el paisaje con sus edificios históricos, sus estructuras agrarias, sus pueblos, sus caminos y sus elementos arqueológicos. Éste es un paisaje que no sólo podemos mirar sino que también podemos investigar y utilizar como una plataforma para nuestras actividades. Este «paisaje concreto» ha sido también objeto de investigaciones históricas. En la presente ponencia, me centraré en este tipo de historia, que tiene también una larga tradición.

En esta clase de investigaciones destacan dos tradiciones. La primera la forjaron, durante los primeros tres cuartos del siglo XX, geógrafos alemanes interesados en el desarrollo histórico de los modelos de asentamiento y de las distribuciones de los campos. Gran parte de esta obra, que tuvo su apogeo en los primeros años de 1960, está ahora

casi olvidada, sin embargo, como considero que sigue siendo relevante para la planificación paisajística actual, yo nunca dejo de estudiar a estos autores.

El segundo grupo de estudios se centraba realmente en el paisaje. Un ejemplo temprano es el del italiano, historiador del arte, Sereni, que tenía influencias del historiador francés Marc Bloch. Pero mientras Bloch estaba principalmente interesado en las estructuras agrarias, Sereni consideró también el paisaje histórico visible. Otra figura clave es la del historiador inglés William G. Hoskins. En su famoso libro *The making of the English landscape*[5] se centra realmente en el paisaje. Empezando por un interés estético y, a menudo, considerado romántico por el paisaje, se propuso explicar los rasgos del paisaje físico hecho por el hombre: el paisaje de los caminos serpenteantes, cercas y campos, granjas y pueblos. Para mí, éste es un libro muy especial, pues me resultó tan sugerente durante la carrera que me llevó a especializarme en este tipo de investigaciones.

Este libro inspiró también a otros. La obra de Jean-Robert Pitte sobre la historia del paisaje francés es un ejemplo[6]. En las Islas Británicas, un amplio grupo de arqueólogos, historiadores, etc., –tanto profesionales como aficionados– siguen los pasos de Hoskins. En un reciente libro, *Ideas of landscape*[7], el arqueólogo Matthew Johnson se distancia en muchos puntos de él, pero, al mismo tiempo, nunca niega que le haya servido de inspiración.

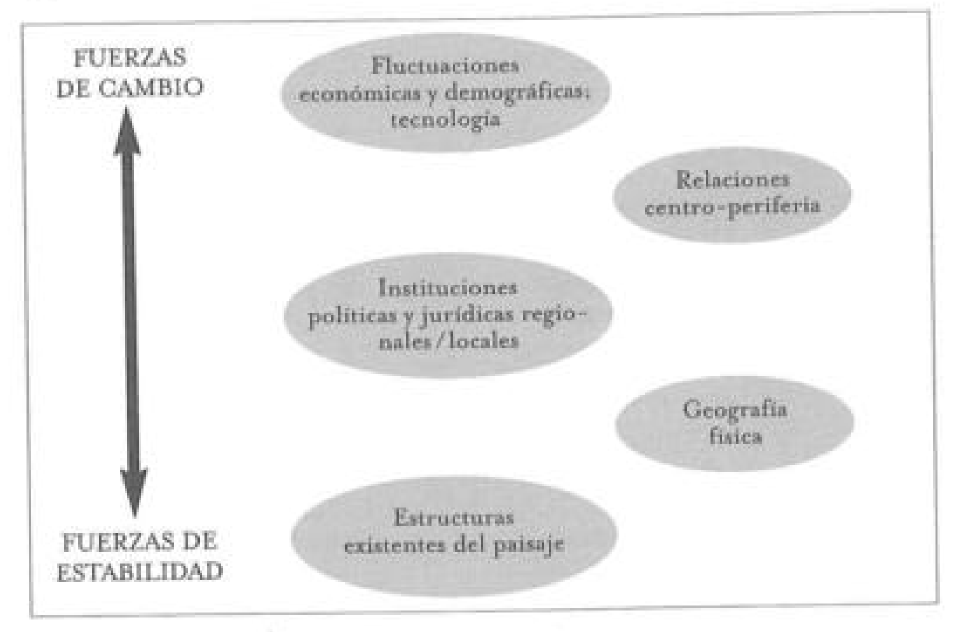
## Una breve historia del paisaje de Europa

Los paisajes son fenómenos complejos, pero intentaré sistematizar un poco empezando por los factores que hay detrás del cambio. La figura 4 muestra cinco grupos de factores, que pueden clasificarse en una serie que vaya desde las fuerzas del cambio hasta las fuerzas de la estabilidad. A un lado están los factores de estabilidad, como la geografía física y las estructuras paisajísticas existentes. Por ejemplo, es muy difícil cambiar

5 William George Hoskins, *The making of the English landscape*, Hodder & Stoughton, Londres, 1955.

6 Jean-Robert Pitte, *Historie du paysage français* (2 vols.), 1. *Le sacré: de la Préhistoire au 15e siècle*, 2. *Le profane: du 16e siècle à nos jours*, Tallandier, Paris, 1983, (2e ed.).

7 Matthew Johnson, *Ideas of landscape*, Blackwell, Malden, 2007.




4. Cinco grupos de factores.

la distribución de las calles de una ciudad. Un modelo podría ser mi ciudad natal de Utrech, donde todavía se puede dar un paseo por la ciudad con el mapa que el cartógrafo Jacob van Deventer realizó hacia 1560 (fig. 5; el mapa pertenece a una gran serie de mapas de ciudades de los Países Bajos mandados elaborar por el rey español Felipe II, que ya era consciente entonces de que los Países Bajos podrían crearle algunos problemas en un futuro próximo).

Los cambios graduales tienen lugar por medio de un enorme número de pequeñas acciones individuales. Por cualquier razón permanecen visibles unas pocas estructuras. Nosotros tenemos que intentar entender el cambio, pero tan importante como eso es entender por qué sobreviven algunas estructuras. Esa resistencia, esa capacidad de los paisajes de resistir al cambio es la razón principal por la que los paisajes que nos rodean contienen tanta historia.

Por otro lado, la presión de la población ha sido un factor sumamente importante como causa del cambio del paisaje. El geógrafo inglés David Grigg[8] hizo una revisión sistemática de los efectos de la presión de

8 David B. Grigg, *Population growth and agrarian change; an historical perspective*, Cambridge University Press (Cambridge Geographical Studies 13), Cambridge, 1980.

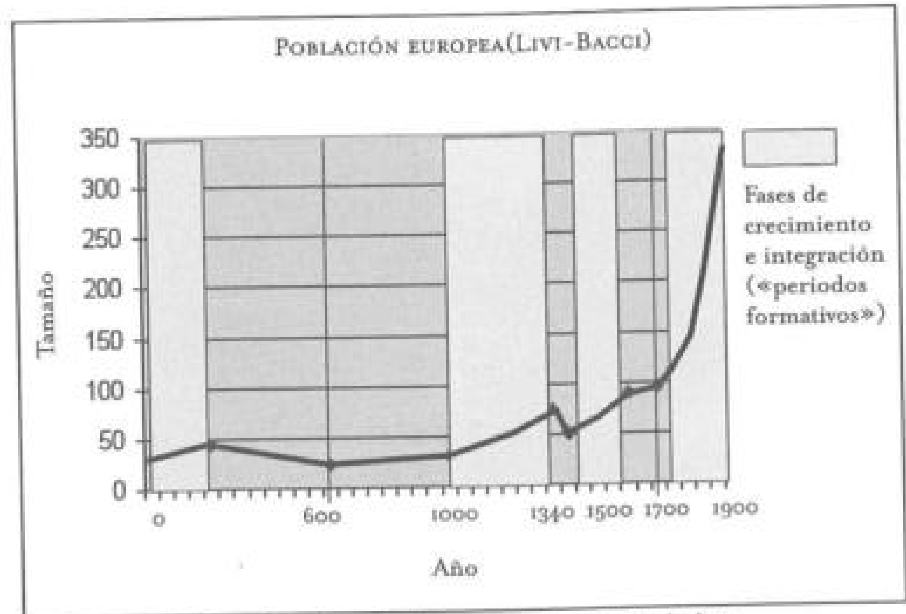


5. Utrech. Mapa de Jacob van Deventer, ca. 1560. Fotografía aérea en la actualidad.

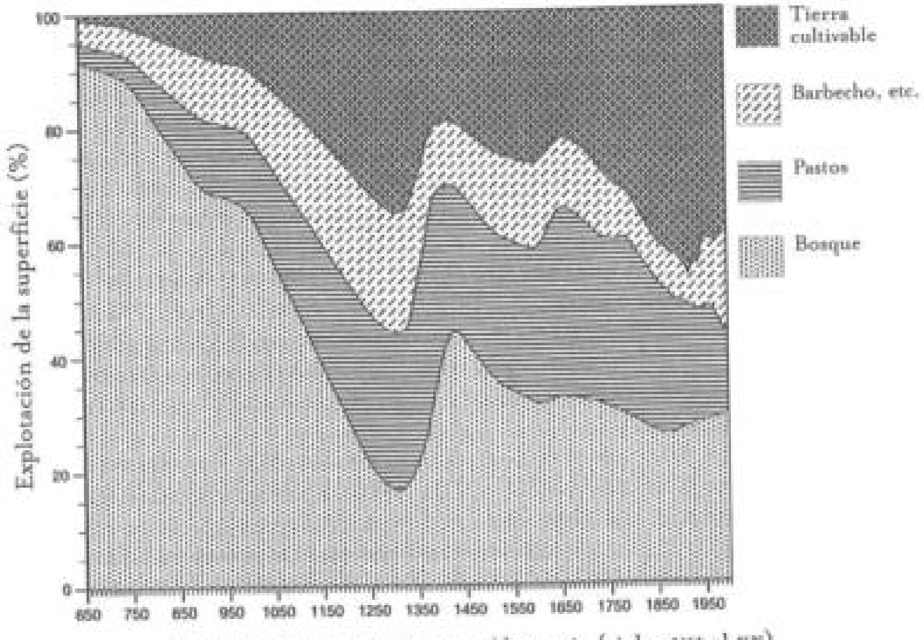
la población. Desde su punto de vista, el crecimiento de la población en una sociedad preindustrial llevaría a un crecimiento de la producción agraria por medio de la incorporación de nuevos terrenos, la especialización, las nuevas variedades, cosechas más productivas y la reducción del barbecho. Otro efecto es el crecimiento de ocupaciones no agrarias. La migración y el control de la natalidad son mecanismos que disminuyen la presión de la población. Es interesante señalar que algunos de estos desarrollos, en particular la especialización, el crecimiento de las ocupaciones no agrarias y la migración a las ciudades apuntan hacia una mayor integración económica. También es interesante que algunos de estos efectos tengan una influencia directa en el paisaje. Esto es particularmente cierto para las incorporaciones de nuevos terrenos, pero también para la especialización agraria y el crecimiento de las ciudades. La figura 6 muestra periodos de crecimiento y periodos de estancamiento o, incluso, de declive.

La figura 7 muestra cambios que sólo pueden describirse como radicales: cambios en el uso del terreno que representan transformaciones del paisaje europeo y que están fuertemente relacionados con periodos de crecimiento o descenso de la población. El final del periodo romano muestra un fuerte descenso de la misma, que estuvo

1 Fluctuaciones económicas y demográficas




6. Periodos de crecimiento, estancamiento y declive.




7. Utilización del terreno en Alemania (siglos VII al XX).

acompañado del abandono de las tierras y la reaparición de bosques. Después de esto, comenzó un largo periodo de crecimiento, que se aceleró en los siglos X y XI. En el siglo XIV, una combinación de epidemias y otras causas llevaron a un catastrófico descenso de la población y, por tanto, a una crisis agraria. A una lenta recuperación le siguió, en el así denominado «largo siglo XVI», un periodo de prosperidad para los agricultores. Después, otra crisis en los años centrales del siglo XVII, para venir luego otro periodo de crecimiento un siglo más tarde.

De este modo, los paisajes han ido cambiando mucho y, de hecho, este continuo cambio es lo que a mí me interesa. Podemos imaginar que algunos periodos, en particular el del siglo X al XIV, el largo siglo XVI y el periodo de mediados del siglo XVIII en adelante se han caracterizado por muchos de los procesos que acabo de mencionar. En gran parte de la Europa Central, la colonización, la incorporación de nuevas tierras y la urbanización tuvieron lugar a gran escala. Por otra parte, el periodo del siglo XIV y principios del XV fue una época de pérdida de población y de extensificación y abandono. Por supuesto, la situación mostraba grandes diferencias regionales, pero esta cronología –tal como propusieron en obras pioneras Abel[9] y Sicher van Bath[10]– puede seguir sirviendo de marco para la historia del paisaje rural europeo. Veamos más de cerca tres de estos periodos.

### *La Alta Edad Media*

En varias zonas de Europa, el periodo desde el siglo X hasta comienzos del XIV fue, quizá, el periodo principal de formación del paisaje. El paisaje en Europa central sufrió una transformación radical en pocos siglos, cuando el noroeste europeo expande sus límites y los pobladores de estas regiones colonizan regiones que estaban, al menos en la mayoría de los casos, poco pobladas. Una primera oleada de colonos se trasladó desde Inglaterra a Irlanda; desde Francia hubo movimientos en dirección al sur para cubrir los espacios abiertos en los territorios conquistados a los musulmanes, y desde las tierras germanas, los movimientos fueron en dirección hacia el este, siguiendo rutas a través de las marismas costeras y de las cordilleras, evitando las tierras bajas, mucho

9 Wilhelm ABEL, *Agrarkrisen und Agrarkonjuktur in Mitteleuropa vom 13. bis zum 19. Jahrhundert*, Parey, Berlin, 1935.
10 SLICHER VAN BATH, *The agrarian history of Western Europe, A.D. 500-1850*, Arnold, Londres, 1963.




8. Dos ejemplos de ciudades de colonización.

más pobladas. Los colonos que se trasladaron hacia el este y hacia el sur se mezclaron rápidamente con la población autóctona, pero los germanos mantuvieron su propio lenguaje y su identidad y ampliaron el mosaico étnico que caracterizó a la Europa del este hasta la Segunda Guerra Mundial y, en algunas regiones, incluso durante más tiempo.

Uno de los resultados típicos de la colonización a gran escala y parcialmente planificada de este periodo son las ciudades de colonización (fig. 8). Es interesante ver cómo algunos tipos de asentamientos tuvieron lugar por toda Europa. Igualmente, se fundaron un gran número de ciudades. Por primera vez desde la época romana, la Europa Central y Occidental se caracterizó por las ciudades.

La especialización estaba menos marcada que en periodos posteriores, pero algunas regiones ya tuvieron que estar especializadas en la cría de animales de granja o el vino y su cultivo durante este periodo. El paisaje más típico del siglo XIII en Europa tuvo que ser el de los campos abiertos *[open fields]*, las regiones de producción intensiva de cereal caracterizadas por paisajes muy abiertos, sin setos ni cercas visibles. Los campos abiertos empezaron siendo pequeñas áreas de cultivo permanente, probablemente hacia el siglo IX o X, pero se agrandaron enormemente cuando el rápido crecimiento de la población se hizo cada vez más dependiente del grano.

### *La baja Edad Media*

A esta colonización le siguió casi inmediatamente el colapso del periodo de crisis. El siglo XIV y los principios del XV, tras el descenso de población debido a la malas cosechas y a las epidemias (la «Muerte Negra»), fue un periodo en el que las tierras de cultivo se convirtieron en praderas y las praderas en bosques cuando se abandonaron cientos

de asentamientos. Los agricultores que quedaban tenían, habitualmente, más tierras que antes. En particular, en regiones montañosas, decreció drásticamente el número de pobladores y algunas de ellas no se han recuperado hasta la actualidad. Fue una transformación radical.

En algunas regiones, la importancia dada a las tierras de cultivo abrió el camino a la especialización en la cría de animales, y éste fue uno de esos cambios funcionales que inmediatamente conllevaron cambios en la morfología del paisaje. Es prácticamente imposible aunar la cría de ganado con fines comerciales a gran escala con los campos abiertos subdivididos. Los cerramientos en Inglaterra se originaron cuando los terratenientes consiguieron comprar la mayoría de los campos abiertos de un pueblo, y después desalojaron a los arrendatarios convirtiendo la totalidad del territorio de un pueblo en una gran granja de ovejas. La mayoría de los asentamientos abandonados en Inglaterra difieren de los del continente, ya que en Inglaterra estos abandonos fueron menos un retroceso de los territorios marginales que el resultado de un proceso activo de consolidación. Lo característico de los asentamientos abandonados en Inglaterra es la supervivencia de una única granja.

*El «largo siglo XVI» y el periodo de mediados del siglo XVIII.*

Tras la crisis de la Baja Edad Media, el periodo que va desde mediados del siglo XV a mediados del siglo XVI muestra un crecimiento continuado. Tras otra recesión, el siguiente periodo de crecimiento empezó a mediados del siglo XVIII. Estos periodos se caracterizaron de nuevo por un grado creciente de integración económica, lo que llevo a nuevas especializaciones.

En varias regiones se ganaron nuevos terrenos. En los Países Bajos, por ejemplo, entre 1530 y 1650 se desecó un gran número de lagos para ganar tierras para la agricultura; alrededor de 1600, este proceso se detuvo bruscamente al no resultar ya atractivas estas nuevas tierras por el descenso de los precios de los productos agrarios. Otros cambios son, por ejemplo, la introducción de nuevas técnicas y nuevas cosechas, la disminución del barbecho, etc. El crecimiento de la población y las actividades económicas y, especialmente, el aumento de la incorporación de nuevos terrenos, llevaron a una acentuada presión sobre los bosques subsistentes. En cualquier lugar de Europa, durante el siglo XVI faltaba madera.

En amplias regiones utilizadas todavía como tierras de cultivo, el empleo de estas tierras se hizo más individual. En algunas partes del noroeste europeo, así como en el Mediterráneo, los campos abiertos se volvieron obsoletos cuando rotaciones más complejas y con cosechas más diversas exigieron un control más personalizado. En Inglaterra, se fueron convirtiendo cada vez más en tierras de pasto. También en otras partes de Europa, los campos abiertos pasaron a convertirse en tierras de pastos y se cubrieron de setos. No obstante, mientras desaparecían los campos abiertos de algunas partes del noroeste europeo, el sistema de campos abiertos seguía expandiéndose gradualmente hacia el este, por ejemplo, en algunas zonas de Rusia (incluso en zonas de los estados Bálticos), los campos abiertos con sistema de cultivo al tercio se introdujeron durante el siglo XVI.

Las nuevas cosechas trajeron consigo cambios tanto directos como indirectos. La patata, al desarrollarse, en parte, en lugares donde no sobrevivía ninguna otra cosecha, tuvo algunos efectos directos en el paisaje. Son vestigios de sus plantaciones los pequeños campos en las dunas costeras holandesas y los *lazy-beds* de Irlanda. Pero, además, la patata (en la mayor parte de Europa) y el maíz (en la zona Mediterránea) tuvieron efectos indirectos particularmente importantes al posibilitar una densidad de población mucho mayor.

Algunos de los paisajes europeos más característicos tuvieron su origen en este periodo. La geografía vinícola cambió de una producción local en tantos lugares como era posible a empresas comerciales en regiones especializadas que trabajaban en busca de una mayor calidad y desarrollaban sus relaciones comerciales internacionales. En los Países Bajos, los campos holandeses de bulbos surgieron durante el siglo XVII. En su reciente obra sobre el Mediterráneo en la primera parte de la Edad Moderna, el historiador turcoamericano Faruk Tabak[11] presenta un convincente cuadro de movimientos alternativos hacia la llanura y hacia las colinas. Durante el siglo XVII, muchas llanuras costeras se abandonaron y se intensificó el trabajo en las colinas, donde se desarrolló el intrincado paisaje de la *coltura promiscua*. En la península Ibérica, los paisajes de sabana, tales como los *montados* portugueses o las *dehesas* españolas, es probable que tengan raíces muy antiguas. Pero el desarrollo del comercio del vino durante el siglo XVIII llevó a un fuerte

11 Faruk TABAK, *The waning of the Mediterranean, 1550-1870; a geohistorical approach*, John Hopkins University Press, Baltimore, 2008.

crecimiento de las plantaciones de alcornoques y, de hecho, actualmente se considera que muchas de las *dehesas* tienen su origen desde el siglo XVIII hasta principios del siglo XX[12].

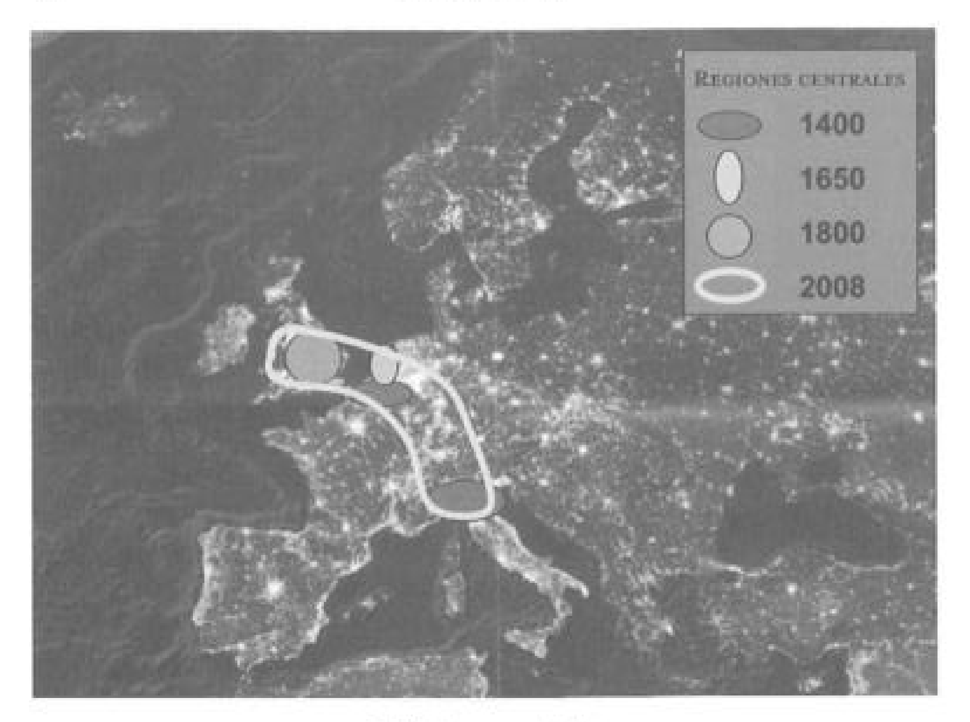
Un aspecto fascinante de estos desarrollos es que muchos de ellos se produjeron a lo ancho de toda Europa, lo que muestra el notable grado de integración económica en ella. Esto me lleva a mi primera tesis.

## Tesis I: Los paisajes no han sido nunca un fenómeno local; la globalización ya comenzó durante la Edad Media

No se trata sólo de una historia del cambio, sino también de una geografía. Los paisajes urbanos de la Europa de la Baja Edad Media muestran concentraciones de grandes ciudades en Flandes y en el norte de Italia, lo que proporciona al subcontinente una estructura bipolar. En los alrededores de las ciudades más grandes y en las regiones más urbanizadas, existen amplias regiones agrícolas especializadas en el suministro de productos a las ciudades. Se podían distinguir patrones como los descritos en el siglo XIX por el economista y terrateniente alemán Von Thünen: granjas de vacas lecheras y horticultura en las cercanías de las ciudades, después, producción intensiva de cereales y, más lejos, cultivo menos intensivo de cereales así como cría de animales. En Europa, las regiones centrales muestran un sorprendente grado de continuidad. Existe una línea directa entre el doble núcleo europeo de la Baja Edad Media y la actualmente llamada banana azul (fig. 9).

Durante el siglo XVII, pueden reconocerse patrones semejantes a los de Von Thünen a escala continental y varios de los cambios económicos en los paisajes estaban relacionados con acontecimientos que se producían en un marco económico más amplio. En particular, el emergente sistema internacional europeo, tal como describieron Wallerstein, Braudel y otros, fue una poderosa fuerza que llevó a una reconstrucción del campo en Europa. Fue un geógrafo alemán, el difunto Hans-Jürgen Nitz, quien consiguió relacionar las teorías económicas de Wallerstein y de Braudel con los desarrollos en los paisajes europeos.

12 Tobias PLIENINGER, «Built to last? The continuity of holm oak (quercus ilex) regeneration in a traditional agroforestry system in Spain», en Werner KONOLD; Andreas REINBOLZ; Akiyo YASUI (eds.), *Weidewälder, Wytweiden, Wässerwiesen – traditionelle Kulturlandschaft in Europa*, Schriftenreihe des Instituts für Landespflege, Friburgo, 2004, pp. 5-62.




9. Regiones centrales.

Nitz[13] expone que ya en los siglos XVI y XVII, amplias zonas de la agricultura europea estaban orientadas hacia la entonces principal región nuclear, en el noroeste europeo. Tiene que ser posible hacer mapas similares para la Europa mediterránea, centrándose en núcleos secundarios de esa época, el norte de Italia y la ciudad de Estambul.

En la mitad norte de Europa, el mapa muestra regiones con la agricultura más intensiva en la región central. Aquí, una sustancial parte de la población vivía en ciudades. En algún momento de finales del siglo XVI, el condado de Holanda tuvo que haber superado el punto en el que más de la mitad de la población vivía en ciudades (basándonos en ciudades de al menos 2.500 habitantes). En este primer periodo, en algunas partes de las regiones centrales de Europa podemos ya hablar de un paisaje urbanizado, caracterizado por agricultores que trabajan para un mercado urbano.

13 Hans-Jürgen NITZ, «The European world-system: a Von Thünen interpretation of its eastern continental sector», en Hans-Jürgen NITZ (ed.), *The early-modern world-system in geographical perspective*, Steiner, Stuttgart (Erdkundliches Wissen 110), 1993, pp. 62-83.

Pero incluso para muchas regiones periféricas de Europa, la integración en un sistema económico más amplio supuso una orientación más drástica del mercado y la adopción de un papel en el nuevo sistema. Para la parte oriental del Báltico, esto supuso una especialización en la producción de cereales, con los que estas regiones sólo podían competir en el mercado europeo recortando costes. El mismo sistema que trajo prosperidad a las granjas familiares en las llanuras costeras del Mar del Norte estimuló la emergencia de grandes propiedades con trabajo obligatorio en zonas del Báltico.

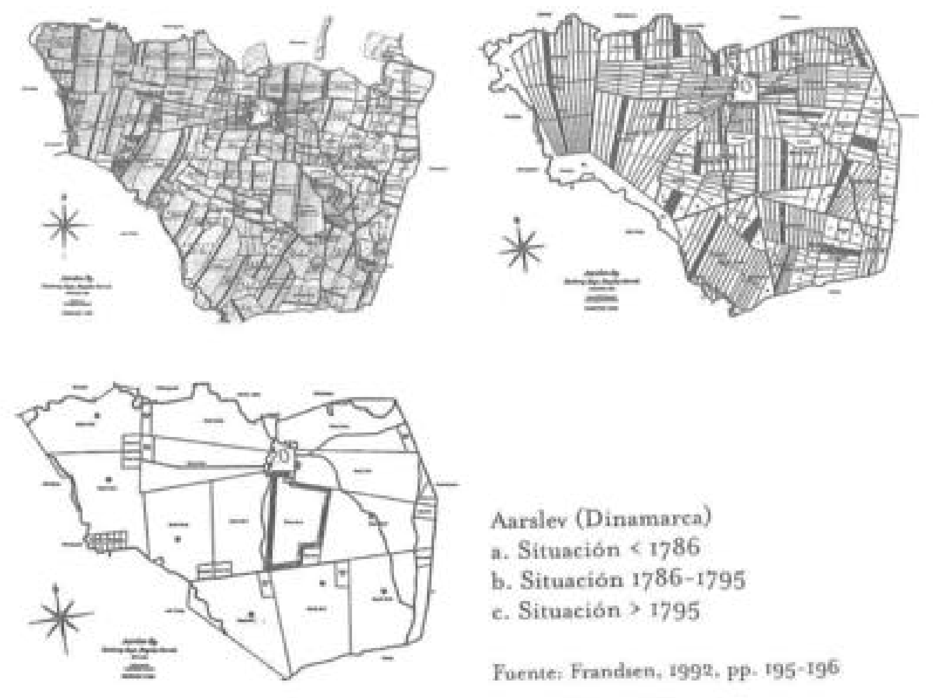
Incluso regiones sin salida al mar, como Hungría, desempeñaron un papel en este sistema económico con la exportación por tierra de caballos y ganado a Renania. Por lo tanto, es importante darse cuenta de que estos cambios no sólo tuvieron lugar en las regiones centrales. En parte, incluso lo opuesto es cierto: las economías de las regiones europeas centrales se caracterizaban por una economía basada en la variedad que, como una selva tropical, en términos ecológicos, tenía una cierta flexibilidad y, por consiguiente, estabilidad o, para emplear un término más apropiado, resiliencia. Las regiones periféricas, por el contrario, dependían a menudo de un único producto, lo que las hacía vulnerables al cambio. Pequeños cambios en las regiones centrales podían provocar cambios fundamentales, también en el paisaje, en la periferia.

Estas transformaciones de los principios de la Edad Moderna, me llevan a la segunda tesis:

Tesis 2: Las transformaciones de los paisajes no son un fenómeno reciente, vienen ocurriendo a lo largo del último milenio.

Como vimos en la introducción, la idea de paisajes tradicionales sugiere que los cambios en el pasado fueron lentos y graduales. Sin embargo, ya hemos destacado un número de cambios muy acusados, como los de los cercados ingleses. Hay más ejemplos de estas transformaciones.

En Inglaterra, algunos de los campos abiertos se compartimentaron (individualizaron y cercaron con setos o con muros de piedra seca) a partir de la Baja Edad Media, principalmente como parte de un proceso que convirtió tierras cultivables en pasto para las ovejas. Durante los siglos XVIII y XIX, los cercados ingleses fueron un procedimiento




10. Cambios en el paisaje de un pueblo en Dinamarca.

general que también se utilizó para las tierras de cultivo[14]. Entonces fue parte de la creación de paisajes de tierras de cultivo más eficientes y de explotaciones agropecuarias. El ejemplo inglés fue seguido por otros países, particularmente Dinamarca, Suecia y algunas partes de Alemania (en especial Hannover, donde la familia en el poder ocupaba el trono británico y donde los contactos con el Reino Unido tuvieron que desempeñar un papel en su introducción. Un ejemplo de un pueblo en Dinamarca (fig. 10) muestra algunos de los cambios en el paisaje en el sur de Escandinavia durante los primeros tiempos de la Edad Moderna.

Estos ejemplos manifiestan que la frontera entre los paisajes de campo abierto y los de cercados era móvil. Pero también, que los paisajes cercados eran menos estables de lo que incluso muchos historiadores del paisaje han dado siempre por sentado. Investigaciones recientes

14 Hans-Jürgen NITZ, «The temporal and spatial pattern of field reorganization in Europe (18th and 19th centuries): a comparative overview», en Antoon Jelier Adrianus Johannes VERHOEVE; VERVLOET (eds.), *The Transformation of the European rural landscape: methodological issues and agrarian change 1770-1914*, NFWO-FNRS, Bruselas, 1992, pp. 146-158.

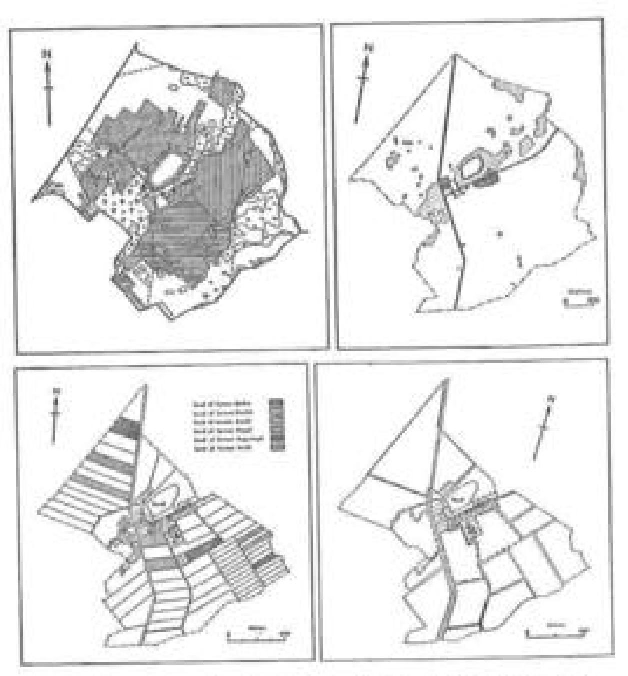
en el paisaje de *bocage* han reescrito la historia de estos aparentemente eternos paisajes. Fuentes de la temprana Edad Media nos proporcionan pocas evidencias de la existencia de setos y ofrecen la impresión de unos paisajes con pequeños asentamientos rodeados por algunos campos, pero principalmente por amplios bosques y pastos comunales. A lo largo de los últimos mil años, estos paisajes se han ido ocupando con tierras recién incorporadas, rodeadas de setos. Este proceso continuó en el siglo XIX e incluso en el XX, y a principios del siglo XX probablemente la situación ofrecía la mayor longitud de setos y de muros de piedra seca de la historia. Las tierras que se incorporaron posteriormente en el siglo X son visualmente más abiertas debido al empleo extendido del alambre de espino y de las cercas electrificadas. En Francia, la historiadora Annie Antoine[15] puso en claro que grandes partes del paisaje de *bocage* son mucho más recientes de lo que normalmente pensamos. En el suroeste inglés, el equipo del Landscape Characterisation Project, en el condado de Devon, descubrieron también que una parte bastante sustancial del paisaje de mosaico es postmedieval[16].

Las mismas historias pueden mantenerse para casi cualquier paisaje. En los Países Bajos, los pantanos se desecaron durante los siglos X al XIV, los pantanos de Anglia Oriental, en su mayor parte, en el siglo XVII. Ambos paisajes pantanosos se han visto afectados desde el principio por el hundimiento del nivel del terreno, lo que ha hecho necesarios continuos ajustes en el drenaje. Más compleja aún es la historia de las marismas costeras en el Mediterráneo, donde estos paisajes son incluso más vulnerables. Cuando su sistema de drenaje no funciona correctamente, se ven envueltas en la malaria y en otras afecciones y se vuelven inhabitables. Durante los últimos dos mil años muchas marismas costeras se han desecado y abandonado en múltiples ocasiones. En algunos casos, como en Italia Central, en Cerdeña y alrededor de Tesalónica, la última desecación tuvo lugar ya en el siglo XX.

Una serie de mapas de un pueblo en Meckenburg-Vorpommern (Alemania nororiental, fig. II) muestra las complejidades de la evolución histórica local. En este caso, un pueblo medieval se transformó en un latifundio y en una explotación agrícola colectiva. La primera trans-

15 Annie ANTOINE, *Le paysage de l'historien; archéologie des bocages de l'ouest de la France à l'époque moderne*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2002.

16 Sam TURNER (ed.), *Medieval Devon and Cornwall; shaping an ancient countryside*, Windgather (Landscapes of Britain), Bollington, 2006.



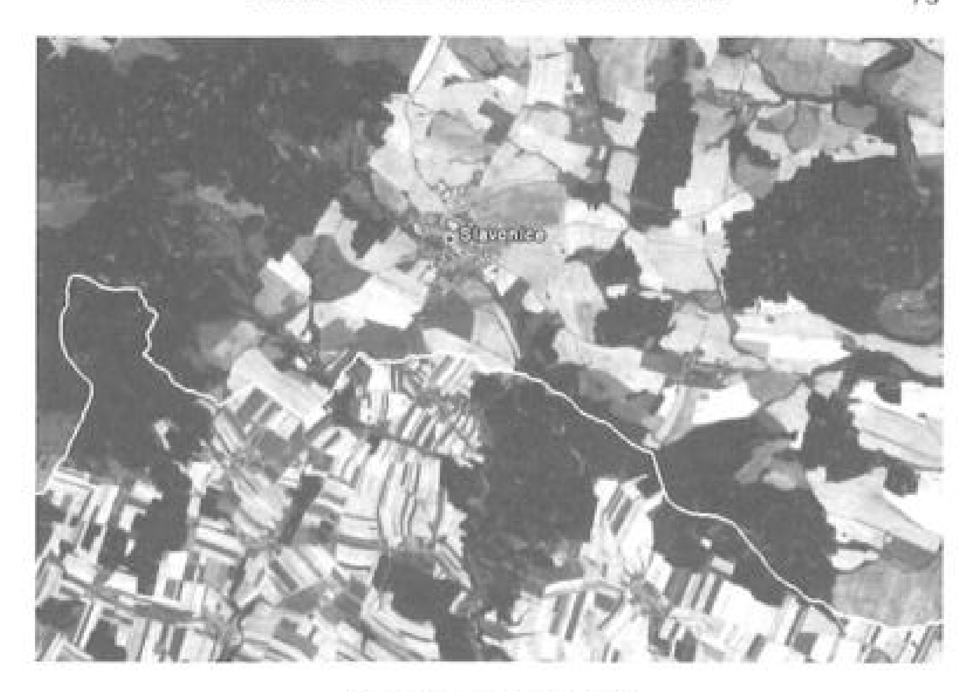
Stresow (Vorpommern) en 1694, 1900, 1946 y 1960-1961

11. ¿Un ejemplo de «dependencia del camino»?
Fuente: Mayhew, 1973, pp. 196-197 (según Benthien).

formación cambió el paisaje. Pero desde entonces, aunque los patrones de propiedad y los sistemas políticos y económicos muestran cambios radicales, se puede observar un alto grado de continuidad en la estructura del paisaje. En este caso, el paisaje visible puede aparentar continuidad, pero la relación entre la población local y el paisaje cambió drásticamente. Esto me lleva a la tercera tesis.

### Tesis 3: La relación entre la gente y los paisajes es compleja y puede, incluso, ser traumática.

En la mayor parte de esta ponencia, he hecho hincapié en los paisajes físicos, pero tal como señalamos en las secciones introductorias, el paisaje es también algo que tiene que ver con la gente y su relación con el entorno. Un paisaje aparentemente inocente puede estar cargado de historias positivas y negativas. De hecho, muchos de los denominados paisajes tradicionales llevan las huellas de historias traumáticas que, a veces, se han olvidado, pero que, en muchos casos, siguen siendo relevantes para la población actual.



12. Frontera austro-checa.

La figura 12 muestra la frontera austro-checa. En el lado austriaco, sobrevive un increíble paisaje de pequeña escala que hace difícil la existencia de explotaciones agropecuarias a gran escala y ésa debe ser una de las razones por las que Austria es uno de los países más importantes de Europa en el sector de la agricultura orgánica. Al otro lado de la frontera, el paisaje checo se reorganizó completamente con la introducción de granjas colectivas bajo el régimen comunista. Después de 1989, la mayoría de los agricultores decidieron continuar con las explotaciones agropecuarias colectivas, ahora sobre una base voluntaria de cooperación.

El cambio económico y funcional demuestra ser en parte independiente del cambio morfológico. En este aspecto, un paisaje puede compararse con un edificio, que puede cambiar de ser una fábrica a convertirse en un supermercado e incluso en apartamentos de lujo y seguir manteniendo su estructura interna y su apariencia externa, aunque vaya adquiriendo siempre nuevos significados. Lo que me lleva a otro aspecto: la relación entre paisajes, cambio en el paisaje y los habitantes de ese paisaje. Parte de esa relación la definen las preferencias de paisaje.

Al igual que los propios paisajes, estas preferencias muestran una interesante combinación de continuidad y cambio. Parece ser que los

paisajes tipo sabana, como reservas naturales medievales (y probablemente también los montados) han gustado siempre. De hecho, las opiniones sobre las cualidades estéticas de estos paisajes datan ya de la Edad Media, antes del denominado descubrimiento del paisaje durante el Renacimiento.

Los paisajes sublimes, como las altas montañas y el mar, no se descubrieron hasta el siglo XVIII. En la Edad Media, los Alpes se consideraban inhóspitos y peligrosos, un lugar que, si era posible, había que evitar. Incluso se consideraban como un lugar donde aún vivían dragones. En los siglos XVIII y XIX, estos mismos Alpes se transformaron en el principal destino turístico de la elite de Europa. Historias similares se pueden contar del Distrito de los Lagos, en Inglaterra, y de la costa marítima.

Ya que muchas definiciones del término «paisaje» emplean la palabra percepción, podemos decir que los diferentes significados que adquiere el paisaje cambian el paisaje. Así pues, los paisajes pueden cambiar de significado y seguir teniendo la misma estructura.

Pero existe otro aspecto de la relación entre los paisajes y sus habitantes sobre el que me gustaría llamar su atención. En antiguos escritos de historia y en la planificación moderna, hay un gran número de ideas nostálgicas sobre la profunda conexión de la población con el paisaje que la rodea y, por tanto, sobre la consideración de que esta población es la más apropiada para conformar el futuro de su paisaje.

Aunque estoy muy a favor de la participación en la planificación, la idea de colaboración de la población local arraigada desde largo tiempo atrás es, en mi opinión, una quimera romántica. No sólo se transmite el paisaje a la generación siguiente cada pocas décadas, sino que en él siempre ha habido movimientos de población. La gente que vive en un paisaje y lo conforma ella misma es la excepción, no la regla.

Y lo que es válido para los individuos sirve también para las comunidades como conjunto. La figura 13 muestra el pequeño pueblo de Slavonice, en el sur de la República Checa. Durante muchos siglos, el pueblecito se llamó Zlabings y estaba habitado principalmente por los germanos. En 1938, tras el Tratado de Múnich, la región se entregó a la Alemania nazi. Se expulsó a la población judía y de etnia checa, y a la «Unterer Platz» o Plaza Inferior se le dio el nuevo nombre de «Adolf-Hitler Platz». En 1945, se expulsó a su vez a la población germana y se repobló la ciudad con checos, algunos de las cercanías, otros procedentes de más lejos (una parte de los nuevos espacios vacíos de las montañas che-





13. Slavonice, República Checa.

cas se repoblaron con los llamados checos del Volga, los descendientes de aquellos que habían emigrado a Rusia en el siglo XIX). Los comunistas, que tomaron el poder en 1948, llamaron a la plaza «Namesti Miru» o Plaza de la Paz. En 1953, cuando los rusos se retiraron de Austria, la ciudad pasó a formar parte de la zona fronteriza, justo detrás del Telón de Acero, y quedó más o menos aislada. Pocos años después, el gobierno consideró que el patrimonio arquitectónico se veía amenazado por la crisis y la despoblación y la ciudad se separó de la zona fronteriza. Sobrevivió más o menos durante el resto del periodo comunista. A partir de la caída del comunismo, la ciudad fue redescubierta por artistas, que se establecieron en ella. Actualmente, la ciudad es una atracción turística relativamente tranquila cercana a un paso fronterizo secundario.

Historias como ésta las podemos encontrar en muchos lugares de la Europa Central y del Este. La ciudad de Gdansk fue reconstruida por una población polaca recientemente asentada en ella y la antigua ciudad polaca de Lvov está ahora habitada por gente procedente de Ucrania. Estos nuevos habitantes dan prueba de su capacidad para desarrollar fuertes vínculos con una ciudad que fue construida por otros grupos



14. Irlanda oriental, una vista del territorio.

étnicos o incluso por antiguos enemigos. Este ejemplo muestra que, a veces, bajo un paisaje heredado yace una historia muy agitada.

No es éste el único ejemplo. ¿La figura 14 muestra un paisaje tradicional? La parte oriental de Irlanda es un icono de los patrimonios paisajísticos de Europa, cargado de vestigios de todos los periodos de la historia y de la prehistoria e, incluso, habitado por algunas de las últimas personas que hablan una lengua que nadie entiende (irlandés). Pero, de nuevo, es un paisaje con una historia agitada. Hace doscientos años, este paisaje estaba lleno de gente. Hacia 1840, Irlanda tenía unos 8 millones de habitantes, tantos como Inglaterra. Ahora Irlanda tiene 5 millones, una décima parte de la población de Inglaterra. La crisis de la patata, pero también el fracaso, en el siglo XIX, en su industrialización convirtieron este pobre y abarrotado paisaje en un pobre y vacío paisaje. Su arruinada iglesia es un vestigio de su historia.

## Investigación sobre la historia del paisaje a largo plazo

Hay antecedentes en la investigación histórica de largo plazo del paisaje. El *Swedish Ystad project* es un estudio sobre los acontecimientos deci-

sivos de un paisaje, ahora muy conocido por todos nosotros por ser el paisaje del inspector Kurt Wallader (protagonista de unos famosos libros y de una serie de televisión), cuyo objeto es un proyecto multidisciplinar con un alcance de 6.000 años.

Un reciente ejemplo de un proyecto de investigación de largo plazo es un proyecto interdisciplinar sobre la zona sur de los Países Bajos y de la parte colindante de Bélgica[17]. Aquí, algunos de los momentos decisivos en la historia del paisaje fueron:

– El final de la Edad de Bronce y principio de la Edad de Hierro, los asentamientos y las tierras de cultivo se concentraban en un área más pequeña caracterizada por tener mejores suelos (francos).
– Aproximadamente en el 225 d.C. toda la región fue abandonada por razones desconocidas.
– Durante los siglos XII y XIII, los asentamientos se trasladaron desde los pastos más altos del paisaje hacia los márgenes de los valles fluviales.
– Poco después, creció la influencia de las ciudades de Flandes y esta región se desarrolló hasta ser una de las zonas más densamente pobladas de los Países Bajos, con una agricultura muy intensiva.

El primer cambio, a principios de la Edad de Hierro, es el más importante. Su modelo sobrevivió a la despoblación y a la urbanización y sigue siendo reconocible en el paisaje actual.

En este estudio, se emplea el denominado «concepto biografía»[18]. La expresión «biografía del paisaje» la utilizó por primera vez el geógrafo americano Marwyn Samuels en su bien conocido libro *The interpretation of ordinary landscapes*[19]. Pero Samuels la utilizaba para aplicarla a una investigación más profunda sobre la capacidad de actuar, sobre los individuos que

17 Cor van der HEIJDEN; Fokke GERRITSEN; Jan KOLEN; Nico ROYMANS; Hans RENES; Koos BOSMA; Imke van HELLEMONDT, «Brabant van Bronstijd tot Belvedere; de biografie van het Brabantse zandlandschap», *Brabants Heem* 55, 2003, pp. 89-101.

18 Jan KOLEN, *De biografie van het landschap; drie essays over landschap, geschiedenis en erfgoed*, PhD thesis VU University, Ámsterdam, 2005. Nico ROYMANS; Fokke GERRITSEN; Cor van der HEIJDEN; Koos BOSMA; Jan KOLEN, «Landscape biography as research strategy: the case of the South Netherlands Project», *Landscape Research* 34, 2009, pp. 337-359.

19 Marwyn S. SAMUELS, «The biography of landscape: cause and culpability», en Donald W. MEINIG, (ed.), *The interpretation of ordinary landscapes; geographical essays*, Oxford University Press, Nueva York / Oxford, 1979, pp. 51-88. Jan KOLEN, *De biografie van het landschap; drie essays over landschap, geschiedenis en erfgoed*, PhD thesis VU University, Ámsterdam, 2005.

hacen el paisaje. Aunque la auténtica inspiración vino de la mano de los antropólogos, como Kopytoff[20]. Kopytoff escribió sobre la biografía de las cosas y expuso claramente que los objetos tienen sus propias historias vitales. Los objetos pasan de una persona a otra y de una generación a la siguiente. En este proceso se deterioran y se reparan, se pierden y se encuentran de nuevo y, por ello, adquieren continuamente significados diferentes. Un objeto puede empezar su vida siendo un símbolo religioso, después convertirse en recuerdo de unas vacaciones, después sucesivamente ser reconocido como obra de arte y, al cabo del tiempo, pasar a ser un objeto del patrimonio cultural.

Del mismo modo, los paisajes se transmiten de una generación a la siguiente, transformándose y adquiriendo, tanto como perdiendo, significados. Los investigadores que trabajan bajo el punto de vista de «biografía del paisaje» miran el paisaje con esta perspectiva. Esto significa una investigación que se centra en la historia a largo plazo del paisaje, a veces, una historia que cubre miles de años. Esto implica necesariamente un planteamiento interdisciplinar, con arqueólogos que colaboran con geógrafos de la historia, con historiadores de la arquitectura, etc.

Otro aspecto son las muy diferentes historias y relatos que los distintos grupos de personas cuentan sobre el mismo paisaje. Esto supone la recopilación de la historia oral para descubrir esas diferentes historias. Esto supone también un nuevo comienzo para el estudio de los nombres de los territorios. Esos nombres se han empleado siempre para comprender los paisajes del pasado y los cambios del paisaje. Actualmente, se reinterpretan como fuentes para conocer la percepción del paisaje que se tenía en el pasado.

La historia a largo plazo del paisaje incluye también los significados cambiantes de los objetos del pasado. Como explicó una vez el geógrafo Donald Meinig[21], cada generación vive en un paisaje que ha sido conformado por generaciones anteriores. Quien lo busca, puede encontrar muchos ejemplos de elementos del paisaje que han sido reutilizados y

20 Igor Kopytoff, «The cultural biography of things: commodization as process», en Arjun Appadurai (ed.), *The social life of things; commodities in cultural perspective*, Cambridge University Press, Cambridge, 1986, pp. 64-91.

21 Donald W. Meinig, «The beholding eye; ten versions of the same scene», en Donald W. Meinig (ed.), *The interpretation of ordinary landscapes; geographical essays*, Oxford University Press, New York/Oxford, 1979, pp. 33-48.

reinterpretados por las generaciones posteriores. Muchos montículos funerarios prehistóricos se reutilizaron para otros enterramientos, a veces, varios siglos después. Pero también hay ejemplos de esos túmulos que se utilizaron como límites en la incorporación de terrenos en la época medieval o como lugares donde se ejecutaba y, a veces, se enterraba a los criminales. Es decir, que se los enterraba en tierras que se reconocían como remotas y paganas, lo que significaba que a estos criminales se les negaba un lugar de descanso en tierras cristianas[22].

## Paisajes en estratos como patrimonio cultural

En la primera parte de esta ponencia he presentado varias fases en el desarrollo de los paisajes. En muchas regiones, la historia del paisaje puede escribirse en términos de periodos de crecimiento y desarrollo alternando con periodos de estancamiento. En los primeros periodos se originaron nuevos elementos del paisaje, al ir ganándose tierras, crecer los asentamientos, etc. Los periodos de estancamiento, por su parte, se caracterizaron por la reutilización. En lugar de invertir en nuevos edificios, se mantuvieron los existentes de la mejor manera posible. Durante estos periodos, el paisaje se volvió literalmente más viejo y se pudo reconocer, después de un tiempo, como paisaje cultural.

Podemos utilizar este enfoque para dividir la descripción de la historia del paisaje en un número de capas históricas. De esta manera, se pueden distinguir en el paisaje actual las huellas de los principales periodos formativos. Sin embargo, la idea completa de las capas históricas es más compleja que todo esto. Hidding[23] distinguía entre cuatro tipos de capas históricas: vertical, horizontal, «palimpsesto» y «capas intelectuales».

El primer tipo puede encontrarse en lugares donde las capas más jóvenes están sobre las más viejas, por ejemplo, en paisajes de sedimentación, pero también en muchas ciudades en las que durante siglos los

22 Nico Roymans, «The cultural biography of urnfields and the long-term history of a mythical landscape», *Archaeological Dialogues* 2, 1995, pp. 2-24.

23 Marjan Hidding; Jan Kolen; Theo Spek, «De biografie van het landschap; ontwerp voor een inter- en multidisciplinaire benadering van de landschapsgeschiedenis en het cultuurhistorisch erfgoed», en Johan H. F. Bloemers; Mies Wijnen (eds.), *Bodemarchief in behoud en ontwikkeling; de conceptuele grondslagen*, Van Gorcum, Assen, 2001, pp. 12-13.

nuevos edificios se fueron construyendo sobre los restos de los más antiguos. Para los arqueólogos, esto significa que su investigación consiste en ir despegando literalmente una capa tras otra.

En otros lugares, la evidencia arqueológica es mucho más confusa, al ser la superficie más o menos la misma que la de siglos o milenios atrás. En estos casos, la mayoría de los restos de material del pasado están dispersos en la superficie. Las huellas más antiguas han sido borradas por desarrollos más modernos y, por ello, son difíciles de descubrir. La metáfora del «palimpsesto» originalmente se refiere a la reutilización de los pergaminos, borrando el texto antiguo, en la Edad Media, como en el siglo XX se hace con la pizarra en los centros escolares.

Las capas cronológicas horizontales son el resultado de la dispersión de las innovaciones. Son ejemplos la expansión de la agricultura a principios del Neolítico, la proliferación medieval de las ciudades y, en el siglo XIX, el desarrollo de la red ferroviaria.

Por último, las «capas intelectuales» hacen referencia al modo como los periodos más antiguos fueron reutilizados en periodos posteriores. En este caso, se imitan o acentúan las capas más viejas y se les dan nuevos significados. Encontramos buenos ejemplos en la arquitectura de los siglos XVIII y XIX, cuando muchos edificios oficiales se construyeron en estilo (neo)clásico como alusión a los cimientos de la democracia en la Antigua Grecia o a los orígenes romanos del actual sistema jurídico. Las iglesias católicas romanas del noroeste de Europa se construyeron en estilo neogótico, que aludía al glorioso periodo de la Edad Media, cuando la mayoría de los europeos eran todavía católicos romanos. Frente a esto, las iglesias protestantes se construyeron a menudo según una arquitectura clásica. Otro hermoso ejemplo es el Beemster, un paisaje del siglo XVII (actualmente Patrimonio de la Humanidad) en el noroeste de los Países Bajos[24]. Este paisaje era tierra ganada, un antiguo lago, tenía una carretera y un campo estructurado que, aunque no muy funcional, recordaba la manera romana de desarrollar el campo. Su trazado debe de tener su explicación, al menos en parte, en las ambiciones de los inversores, que pertenecían a una nueva clase emergente de ricos comerciantes. Mostrando su dominio de la cultura clásica, esperaban ser aceptados como parte de la élite política y cultural.

24. Gerard ALDERS; Hans RENES; Heleen VAN LONDEN; Tom BLOEMERS, «Beemster: a reclaimed lake with a classical landscape», en Lévêque, Laure; María RUIZ DEL ÁRBOL; Pop, Liliana; Christoph BARTELS; (eds). *Journeys through European landscapes*, Azuré, Ponferrada, 2006, pp. 215-218.

### DESVENTAJAS DEL MODELO DE «PAISAJES TRADICIONALES» PARA EL PLANEAMIENTO

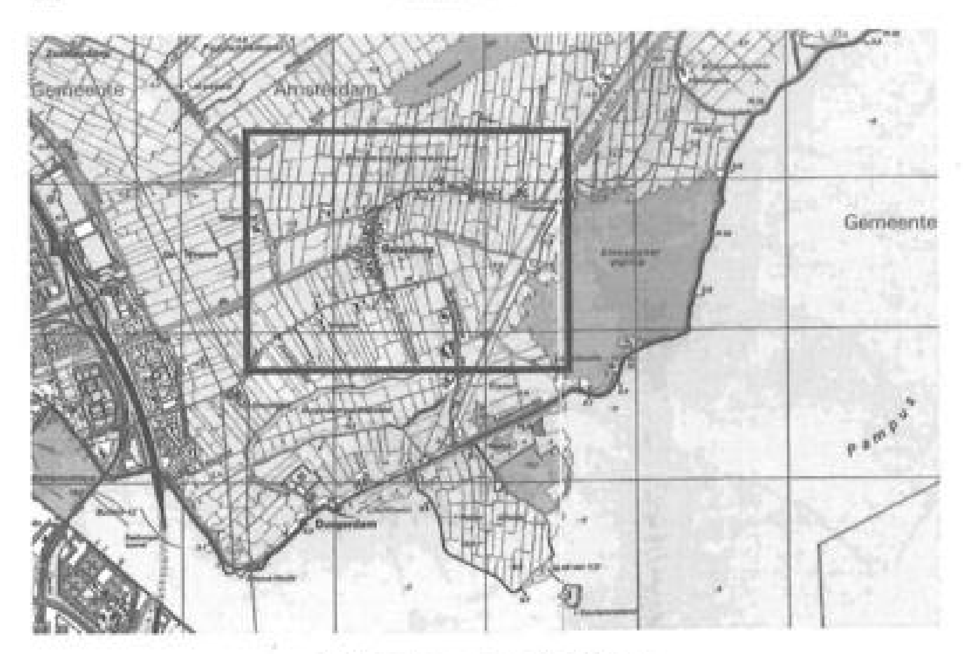
Así pues, la idea de paisajes tradicionales tiene desventajas para la investigación histórica. Conducen a historias demasiado simples, demasiado unidimensionales y con una falsa impresión de estabilidad. No consigue exponer las complejas historias y no consigue mostrar el lado oscuro de las historias de los paisajes. Muchos paisajes tienen turbulentas, no digamos traumáticas, historias. El pintor y poeta holandés Armando empleo una vez la expresión «paisajes culpables» para referirse a los lugares de las atrocidades de la Segunda Guerra Mundial.

¿Pero qué significado tiene esto para la planificación del paisaje y para la gestión del paisaje? De nuevo recurro a un ejemplo. Un reciente proyecto pretende localizar lugares para un gran número de nuevas casas en una región rural cerca de Ámsterdam. Es parte de uno de los Paisajes Nacionales declarados por el gobierno holandés hace unos años. Actualmente, en muchos países esto significaría que no están permitidas actividades de construcción a gran escala. En los Países Bajos, sin embargo, todo es una cuestión política y la presión es grande. Lo interesante es que esta parte de la región pertenece, desde la década de 1920, al municipio de Ámsterdam, la mayor ciudad de los Países Bajos. Desde entonces, el municipio de Ámsterdam ha considerado este paisaje rural como parte del espacio abierto recreativo. Así pues, ahora es uno de los raros lugares en la conurbación del Randstad sin ninguna extensión urbana reciente.

Últimamente, el gobierno provincial desarrolló unos planes para construir 3.000 viviendas en este Paisaje Natural. Pero, al menos, quieren que se haga conservando lo más posible el paisaje rural. El arquitecto paisajista encargado de diseñar las posibilidades planteó la construcción de casas dispersas de modo que se adaptaran orgánicamente al modelo de asentamiento existente. Por ello, realizó una tipología de asentamientos basada en mapas del siglo XIX y diseñó un esquema de ampliación para cada uno de los tipos[25].

El problema es la falta total de perspectiva histórica y más aún de investigación. Toda la planificación impide completamente que se

25 LA4SALE, *Bouwen voor Waterland; verkenning naar de invulling van het regionaal woningbouwprogramma vanuit een landschappelijk en cultuurhistorisch perspectief*, Provincie Noord-Holland, Haarlem, 2004.

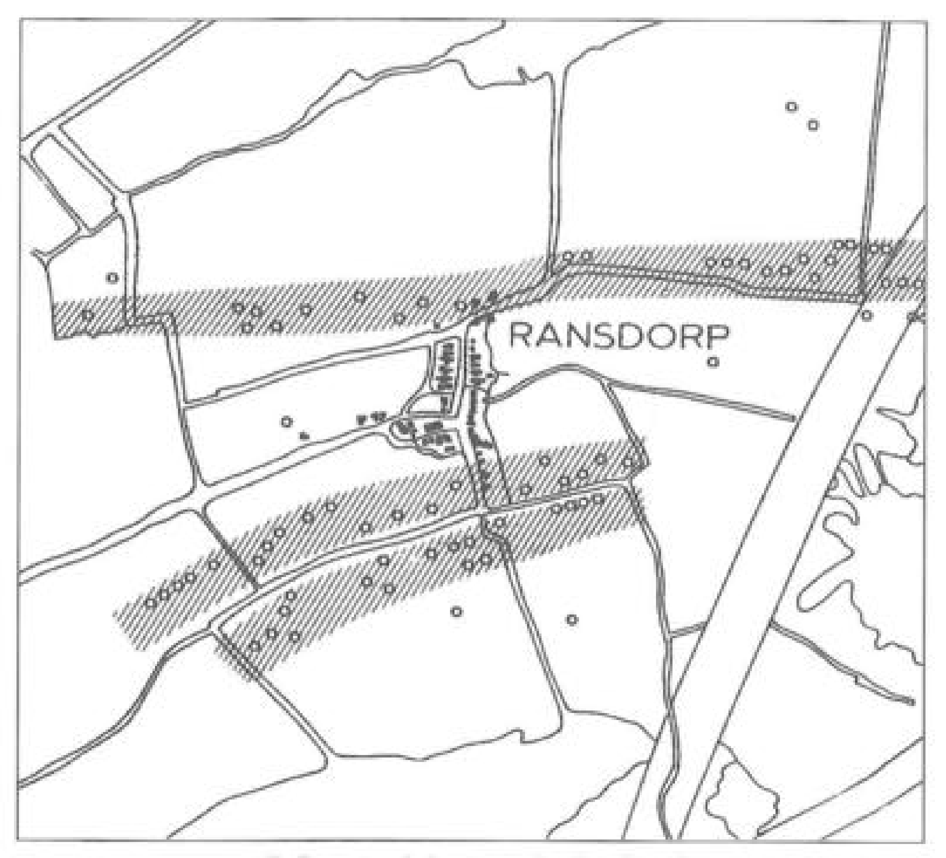



15. Ransdorp y sus alrededores.

reconozcan las capas históricas del paisaje. El modelo de asentamiento de una parte de este paisaje, en los alrededores de Ransdorp, consiste en un pueblo nucleado y dos hileras de granjas (fig. 15). Estas granjas se trasladaron recientemente del pueblo a los campos como parte de un proyecto de consolidación del terreno. De este modo, cualquiera que estudie un mapa del siglo XIX llegará a la conclusión de que el modelo de asentamiento original eran los pueblos nucleados.

Pero para los arqueólogos y los geógrafos historiadores, un mapa del siglo XIX no es su única herramienta. En esta región uno de los primeros proyectos arqueológicos de paisaje a gran escala en los Países Bajos tuvo lugar a finales de los años 1970[26]. El resultado fue el descubrimiento de un modelo de asentamiento completamente diferente. En la primera fase de terrenos ganados, en algún momento del siglo X u XI, se trazó el modelo de franjas y cada agricultor construyó una casa sobre un montículo dentro de su terreno. Las granjas estaban colocadas más o menos en una fila. La figura 16 muestra montículos de viviendas

26 Jurjen Matthijs Bos, «Ransdorp in Waterland; de ruimtelijke ontwikkeling van een veennederzetting», *Historisch-Geografisch Tijdschrift* 4, 1986, pp. 1-5. Bos, Jurjen Matthijs, *Landinrichting en archeologie: het bodemarchief van Waterland*, ROB, Amersfoort, 1988.




16. Posición de las viviendas abandonadas.

abandonadas cuando fueron descubiertos en el transcurso de una investigación arqueológica.

A lo largo del tiempo, la agricultura se fue haciendo más difícil al hundirse las turberas debido a la oxidación. La tierra se fue volviendo gradualmente demasiado húmeda para ser cultivada e, incluso, la ganadería resultaba difícil. Durante los siglos XIV y XV existía una economía mixta, en la que los hombres trabajaban parte del año como marineros o como pescadores. Estas actividades se fueron convirtiendo en la fuente principal de ingresos y cada vez más gente abandonó los campos y se estableció cerca de la iglesia, a partir de la cual se desarrolló un pueblo nucleado. El cambio económico fue un éxito y el pueblo empezó a construir una gran iglesia. Después, a finales del siglo XVI, la ciudad de Ámsterdam instó a los marineros que trabajaban para los comerciantes de Ámsterdam a vivir en la ciudad. El pueblo retrocedió y la iglesia quedó inacabada.

Poco a poco se mejoró el drenaje y la agricultura volvió a recobrar importancia. En la segunda mitad del siglo XX, el proyecto de consolidación del terreno posibilitó que los granjeros construyeran nuevas granjas en los campos, alejados del concurrido pueblo. Al volver al campo, de hecho restituyeron el modelo de asentamiento medieval.

En casos como éste, un mejor análisis histórico no supone automáticamente una mejor planificación. Pero conduce a discusiones más sofisticadas y se pueden proponer soluciones originales que añadan nuevas e interesantes historias al ya rico paisaje.

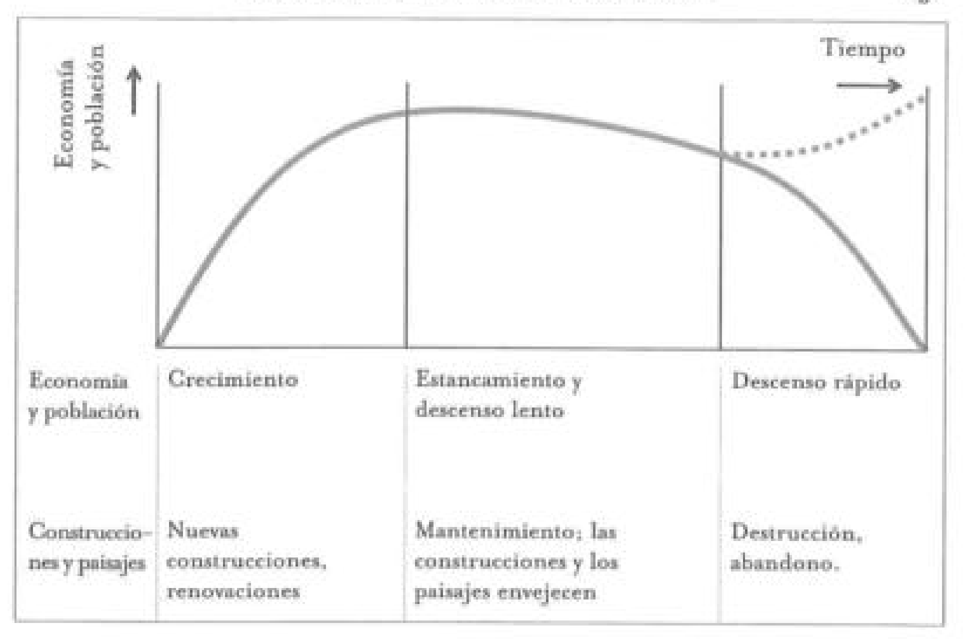
## Conclusión

Los paisajes son dinámicos, pero también persistentes. Son cambiantes pero, al mismo tiempo, resilientes. La historia de los paisajes europeos se caracteriza por periodos de transformaciones y otros de relativa estabilidad. El modelo que he presentado puede resumirse en la figura 17. Significa que especialmente los periodos de estancamiento económico conducen a la estabilidad y producen «paisajes más viejos». Estos paisajes pueden denominarse tradicionales y no es ninguna equivocación protegerlos como reservas de la naturaleza o cualquier otra cosa. Pero, incluso en este caso, tenemos que ser conscientes de los orígenes de estos paisajes.

El verdadero cometido de los investigadores del paisaje y de los especialistas en el patrimonio paisajístico es ayudar a determinar el futuro del paisaje cotidiano que nos rodea: el paisaje dinámico que va cambiando todos los días. Tenemos que intentar entender el cambio e, incluso más, la estabilidad de estos paisajes. La gestión de los paisajes heredados no es tanto fijar una determinada situación como –para usar las palabras de una reciente publicación– la gestión del cambio[27].

El futuro de los paisajes europeos será cada vez más el resultado de la planificación. La planificación puede ser un instrumento para conservar los paisajes llenos de historia, paisajes que pueden ser fuente de investigaciones y, también, de placer para futuras generaciones. Para este tipo de planificación es necesario un mayor conocimiento del

27 Graham Fairclough; Stephen Rippon (eds), *Europe's Cultural Landscape: archaeologists and the management of change*. Europae Archaeologiae Consilium, Bruselas, 2002.




17. Dinámica del paisaje.

cambio a largo plazo de los paisajes. Una sencilla distinción entre paisaje «tradicional» y «moderno» sólo sirve para proteger el primero y desarrollar el segundo. Pero no es suficiente con proteger, necesitamos un mayor entendimiento de los procesos de cambio del paisaje y de la resiliencia de los diferentes elementos del paisaje. La gestión del patrimonio no significa conservar un momento de la historia, significa gestionar el cambio. Como expertos en el paisaje tenemos el cometido de ayudar a desarrollar conceptos para llegar a una forma de modernización que combine un paisaje vivo, una población próspera, una alta biodiversidad y un patrimonio interesante.

## Bibliografía

Abel, Wilhelm, *Agrarkrisen und Agrarkonjuktur in Mitteleuropa vom 13. bis zum 19. Jahrhundert*, Parey, Berlín, 1935.

Antoine, Annie, *Le paysage de l'historien; archéologie des bocages de l'ouest de la France à l'époque moderne*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2002.

Antrop, Marc, «The concept of traditional landscapes as a base for landscape evaluation and planning. The example of Flanders Region», *Landscape and urban planning* 38, 1997, pp. 105-117.

APPADURAI, Arjun (ed.), *The social life of things; commodities in cultural perspective*, Cambridge University Press, Cambridge, 1986.

BLOEMERS, Johan H. F.; Wijnen, Mies (red.), *Bodemarchief in behoud en ontwikkeling; de conceptuele grondslagen*, Van Gorcum, Assen, 2001.

BORK, H.-R.; BORK, H.; DALCHOW, C.; FAUST, B.; PIORR, H.-P.; SCHATZ, T., *Landschaftsentwicklung in Mitteleuropa*, Klett-Perthes, Gotha/Stuttgart, 1998.

BOS, Jurjen Matthijs, «Ransdorp in Waterland; de ruimtelijke ontwikkeling van een veennederzetting», *Historisch-Geografisch Tijdschrift* 4, 1986, pp. 1-5.

—, *Landinrichting en archeologie: het bodemarchief van Waterland*, ROB, Amersfoort, 1988.

CALVO-IGLESIAS, María Silvia, FRA-PALEO, Urbano; DÍAZ-VALERO, Ramón Alberto, «Changes in farming systems and population as drivers of land cover and landscape dynamics: the case of enclosed and semi-openfield systems in Northern Galicia (Spain)», *Landscape and Urban Planning* 90, 2009, pp. 168-177.

FAIRCLOUGH, Graham; RIPPON, Stephen (eds), *Europe's Cultural Landscape: archaeologists and the management of change*. Europae Archaeologiae Consilium, Bruselas, 2002.

GRAHAM, Brian (ed.), *Modern Europe; place, culture and identity*, Arnold, Londres/Sydney/Auckland, 1998.

GRIGG, David B., *Population growth and agrarian change; an historical perspective*, Cambridge University Press (Cambridge Geographical Studies 13), Cambridge, 1980.

HEIJDEN, Cor van der; GERRITSEN, Fokke; KOLEN, Jan; ROYMANS, Nico; RENES, Hans; BOSMA, Koos; HELLEMONDT, Imke van, «Brabant van Bronstijd tot Belvedere; de biografie van het Brabantse zandlandschap», *Brabants Heem* 55, 2003. pp. 89-101.

HOSKINS, William George, *The making of the English landscape*, Hodder & Stoughton, Londres, 1955.

JOHNSON, Matthew, *Ideas of landscape*, Blackwell, Malden, 2007.

KOLEN, Jan, *De biografie van het landschap; drie essays over landschap, geschiedenis en erfgoed*, PhD thesis VU University, Ámsterdam, 2005.

KONOLD, Werner; REINBOLZ, Andreas; YASUI, Akiyo (eds.), *Weidewälder, Wytweiden, Wässerwiesen – traditionelle Kulturlandschaft in Europa*, Schriftenreihe des Instituts für Landespflege, Friburgo, 2004.

LA4SALE, *Bouwen voor Waterland; verkenning naar de invulling van het regionaal*

*woningbouwprogramma vanuit een landschappelijk en cultuurhistorisch perspectief*, Provincie Noord-Holland, Haarlem, 2004.

LEBEAU, René, *Les grands types de structures agraires dans le monde*, Masson, Paris, 1969.

LÉVÊQUE, Laure; RUIZ DEL ÁRBOL, María; POP, Liliana; BARTELS, Christoph; (eds.). *Journeys through European landscapes*, Azuré, Ponferrada, 2006.

LIVI-BACCI, Massimo, *A concise history of world population*, Blackwell, Cambridge/Oxford, 1992.

MAYHEW, Alan, *Rural settlement and farming in Germany*, Batsford, Londres, 1973.

MEEUS, J. H. A.; WIJERMANS, M. P.; VROOM, M. J., «Agricultural landscapes in Europe and their transformation», *Landscape and Urban Planning* 18, 1990, pp. 289-352.

MEINIG, Donald W. (ed.), *The interpretation of ordinary landscapes; geographical essays*, Oxford University Press, Nueva York/Oxford, 1979.

—, *The interpretation of ordinary landscapes; geographical essays*, Oxford University Press, Nueva York/Oxford, 1979.

NITZ, Hans-Jürgen (ed.), *The early-modern world-system in geographical perspective*, Steiner, Stuttgart (Erdkundliches Wissen 110), 1993.

PEDROLI, Bas et al. (eds.), *Europe's living landscapes. Essays exploring our identity in the countryside*, Landscape Europe, Wageningen/KNNV, Zeist, 2007.

PITTE, Jean-Robert, *Historie du paysage français* (2 vols.) 1. *Le sacré: de la Préhistoire au 15e siècle*, 2. *Le profane: du 16e siècle à nos yours*, Tallandier, Paris, 1983. (2e ed.).

RENES, Johannes, *Grainlands; the landscape of open fields in a European perspective. Landscape History* (en prep., 2010).

ROYMANS, Nico, «The cultural biography of urnfields and the long-term history of a mythical landscape», *Archaeological Dialogues* 2, 1995, pp. 2-24.

ROYMANS, Nico; GERRITSEN, Fokke; HEIJDEN, Cor van der; BOSMA, Koos; KOLEN, Jan, «Landscape biography as research strategy: the case of the South Netherlands Project», *Landscape Research* 34, 2009, pp. 337–359.

SLICHER VAN BATHA, *The agrarian history of Western Europe, A.D. 500-1850*, Arnold, Londres. 1963.

SMITH, Clifford T., *An historical geography of Western Europe before 1800*, Longmans, Londres/Harlow, 1967.

TABAK, Faruk, *The waning of the Mediterranean, 1550-1870: a geohistorical approach*, John Hopkins University Press, Baltimore, 2008.

TURNER, Sam (ed.), *Medieval Devon and Cornwall: shaping an ancient countryside*, Windgather, Bollington, 2006.

VERHOEVE, Antoon; VERVLOET, Jelier Adrianus Johannes (eds.), *The Transformation of the European rural landscape: methodological issues and agrarian change 1770-1914*, NFWO-FNRS, Bruselas, 1992.

# 3. EL PAISAJE HISTÓRICO: INSTRUMENTOS Y MÉTODOS DE INVESTIGACIÓN

Carlo Tosco

## Historia y paisaje

El estudio del paisaje histórico conoce hoy un creciente interés. En el contexto europeo es donde se verifican las investigaciones más actualizadas, tanto en las áreas urbanas como en las rurales. Recientemente la Unión Europea dispone de una referencia jurídica de gran importancia, que representa la normativa más actualizada compartida a nivel internacional sobre el tema: la *Convención europea del paisaje*, firmada en Florencia en 2000 por el Comité de Ministros del Consejo de Europa[1]. La *Convención* es una referencia preciosa, que ofrece a todos aquellos que trabajan con el paisaje (urbanistas, arquitectos, artistas, geógrafos, planificadores, investigadores o agentes económicos) un instrumento eficaz de acción y de valorización.

En este cuadro de intereses y de investigaciones, tan abigarrado, es indispensable entenderse en primer lugar sobre el significado del con-

1 Sobre la convención y sus potencialidades: *Interpretazioni di paesaggio. Convenzione Europea e innovazioni di metodo*, al cuidado de A. Clementi, Roma, 2002; *Convenzione europea del paesaggio e governo del territorio*, al cuidado de G. F. Cartel, Bolonia, 2007; E. Mataloni, *La convenzione europea del paesaggio. Un nuovo strumento di qualificazione turistica per lo sviluppo sostenibile del territorio*, Milán, 2007; R. Priore, «L'applicazione della Convenzione europea del paesaggio come occasione di valorizzazione economica delle risorse rurali», en *Evoluzione del paesaggio e politiche di sviluppo rurale* (Actas del *workshop* de Perugia, 2005), al cuidado de B. Torquati, A. Sisti y A. Pochini, Perugia, 2007, pp. 27-62.

cepto de paisaje[2]. La *Convención* europea ofrece una definición muy general (art. 1, A): «El término paisaje designa una determinada parte del territorio, tal como es percibida por las poblaciones, cuyo carácter deriva de la acción de factores naturales y/o humanos y de sus interrelaciones» (en la versión inglesa: «Landscape means an area, as perceived by people, whose character is the result of the action and interaction of natural and/or human factors»). Como se ve, en esta lectura se asigna un papel importante a las poblaciones locales, que habitan en el paisaje y lo disfrutan cotidianamente. En la investigación científica es también útil recordar otra definición, más específica y más profunda, propuesta por Emilio Sereni en un libro que, aún hoy, es un punto de referencia esencial para los estudios, no sólo en Italia: «El paisaje es la forma que el hombre, en el curso y a los fines de sus actividades productivas agrícolas, consciente y sistemáticamente imprime al paisaje natural»[3].

Partiendo de esta base, podemos preguntarnos qué es el *paisaje histórico*[4]. El concepto semeja, a primera vista, casi contradictorio: el paisaje parecería el fruto de una percepción inmediata, actual, de nuestra mirada sobre el territorio y sus formas características. En realidad, todos pueden comprender que el medio ambiente que tenemos ante

2 La reciente producción científica sobre el tema del paisaje es muy vasta y diferenciada: un marco general, limitado al contexto nacional, es ofrecido por la *Bibliografia del giardino e del paesaggio italiano. 1980-2005*, al cuidado de L. Tongiorgi Tomasi y L. Zangheri, Florencia, 2007; para una selección de las publicaciones más recientes: R. Gambino, *Conservare, innovare. Paesaggio, ambiente, territorio*, Turín, 1997; C. Socco, *Il paesaggio imperfetto: uno sguardo semiotico sul punto di vista estetico*, Turín, 1998; S. Bell, *Landscape. Pattern, Perception and Process*, Londres, 1999; G. Chouquer, *L'étude des paysages. Essais sur leurs formes et leur histoire*, París, 2000; *Il senso del paesaggio* (Actas del seminario internacional de Turín, 1998), al cuidado de P. Castelnovi, Turín, 2000; R. Milani, *L'arte del paesaggio*, Bolonia, 2001; A. Corbin, *L'homme dans le paysage*, París, 2001; A. Cauquelin, *Le site et le paysage*, París, 2002; *Paesaggio: pratiche, linguaggi, mondi*, al cuidado de A. Turco, Reggio Emilia, 2002; W. Haber, *Kulturlandschaft zwischen Bild und Wirklichkeit*, Berna, 2002; P. D'Angelo, *Estetica della natura. Bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale*, Roma-Bari, 20032; C. Raffestin, *Dalla nostalgia del territorio al desiderio di paesaggio. Elementi per una teoria del paesaggio*, Florencia, 2005; *Paesaggi straordinari e paesaggi ordinari. Approcci della geografia e dell'architettura*, al cuidado de M. C. Zerbi y L. Scazzosi, Milán, 2005; *La cultura del paesaggio. Le sue origini, la situazione attuale, le prospettive future*, al cuidado de R. Colantonio Venturelli y K. Tobias, Florencia, 2005; M. Quaini, *L'ombra del paesaggio. Orizzonti di un'utopia conviviale*, Reggio Emilia, 2006; L. Bonesio, *Paesaggio, identità e comunità tra locale e globale*, Reggio Emilia, 2007; P. Donadieu y M. Périgord, *Le paysage. Entre natures et cultures*, París, 2007; V. Romani, *Il paesaggio. Percorsi di studio*, Milán, 2008; M. Jakob, *Le paysage*, Gollion, 2008; C. Tosco, *Il paesaggio come storia*, Bolonia, 20082; C. Tosco, *Il paesaggio storico. Fonti e metodi di ricerca*, Roma-Bari, 2009.

3 E. Sereni, *Storia del paesaggio agrario italiano*, Bari, 1961 (volumen redactado en 1955), p. 29.

4 Para un marco de investigación: C. Tosco, *Il paesaggio storico. Fonti e metodi di ricerca*, cit.

nuestros ojos es el fruto del encuentro entre el hombre y la naturaleza, y la presencia antrópica es siempre una presencia histórica, estratificada en el curso del tiempo. Cuando observamos un paisaje marcado por el trabajo del hombre, observamos solamente el estadio final de un largo proceso de transformación. Por tanto, la investigación histórica se plantea el objetivo de *reconstruir los paisajes del pasado partiendo de la situación presente*. La finalidad de esta investigación no es sólo científica, sino operativa: es preciso reconocer que los paisajes del pasado *siguen actuando sobre el presente*, es decir, siguen condicionando nuestras elecciones como marcas «fuertes», impresas sobre el territorio.

Para ilustrar esta situación los ejemplos podrían ser múltiples, pero pensemos en un caso muy difundido: en un área rural reconocemos la presencia de una iglesia románica, de una aldea limítrofe y de una trama de campos cultivados. La iglesia medieval es la manufactura más antigua conservada en este contexto, la marca primitiva de la presencia humana, y el historiador debe partir necesariamente de allí. La aldea aparece luego como el fruto de largas estratificaciones, y una indagación sistemática de fichaje sobre las estructuras actuales podría poner en evidencia las fases de edificación y de expansión. Por último, los campos cultivados: su disposición, el diseño de las parcelas, la orientación, las técnicas agrarias y los sistemas de irrigación son elementos que nos ayudan a comprender cómo el paisaje rural se ha desarrollado en el curso del tiempo, desde el siglo IX hasta hoy. Si consideramos sólo la iglesia, o sólo las viviendas de la aldea o las formas de los campos, de manera aislada y separada, no realizamos una verdadera investigación sobre el paisaje histórico. Al contrario, la eficacia de la investigación se basa precisamente en el hecho de que todos estos elementos antrópicos, considerados en sus recíprocas relaciones con el medio ambiente natural, forman el paisaje.

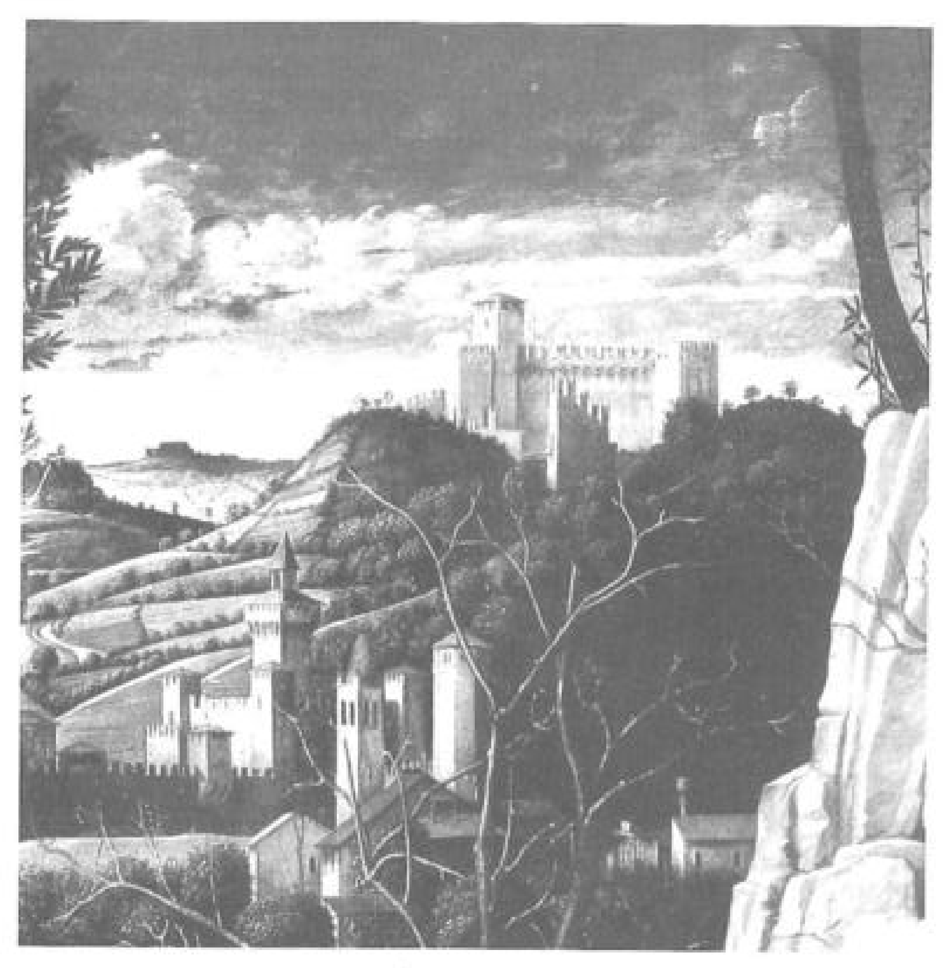
El objetivo de estas indagaciones lo podríamos definir como una *historia local global*. Es decir, una historia que utiliza todas las fuentes disponibles para reconstruir un marco general y lo más completo posible del territorio examinado. Este tipo de historia es obviamente imposible de trazar con los grandes espacios (de dimensión regional o incluso nacional), porque las fuentes a nuestra disposición y los elementos ambientales que considerar serían demasiados, con una masa ingobernable de documentación. En cambio, a una escala más reducida, correspondiente a unidades geográficas como municipios rurales, provincias o áreas de asentamiento, es posible intentar síntesis históricas globales, donde el paisaje está en el centro del interés.

Una característica fundamental de este tipo de investigaciones es la *interdisciplinariedad*. El estudio global del paisaje debe tener en cuenta la aportación de saberes muy diversos, tanto en el campo humanístico como en el científico. Si quisiéramos resumir las disciplinas más importantes llamadas a contribuir al conocimiento del paisaje histórico, podríamos enumerar:

1. la *ecología*, que proporciona el marco ambiental presente y los datos fundamentales para el estudio de las relaciones entre hombre y naturaleza;
2. la *geografía física*, que profundiza en el marco geomorfológico e hidrográfico del área examinada;
3. la *historia de los archivos* locales y de la documentación cartográfica y fotográfica;
4. la *historia de la arquitectura y de la urbanística*, orientada a examinar el patrimonio de la construcción conservado y los desarrollos de los asentamientos;
5. la *arqueología*, en condiciones de proporcionar un marco de indagaciones de amplio alcance mediante intervenciones de excavación e indagaciones de superficie.

Las disciplinas enumeradas son las más directamente implicadas en este tipo de investigaciones globales, pero podrían concurrir muchas otras al cuadro general (como, por ejemplo, la historia del arte, la estética y la literatura). Cada investigación sobre el paisaje constituye un problema específico que abordar teniendo en cuenta todas las particularidades del contexto local, y de vez en vez será útil identificar las contribuciones científicas más adecuadas. En definitiva, una indagación madura y metodológicamente fundada requiere un *proyecto de investigación interdisciplinario* preventivo, donde los diversos agentes concurren a establecer los objetivos comunes y las finalidades científicas.

El estudio del paisaje histórico no es un trabajo académico, separado de las aplicaciones prácticas sobre el territorio. Al contrario, todo proyecto bien construido está orientado a la *valorización* del patrimonio local, natural y antrópico. El concepto de valorización es muy importante y ya ha entrado en todos los códigos legislativos europeos dedicados a los bienes culturales. Con este término se entienden todas aquellas actividades orientadas a la promoción, a la conservación y al incremento de las potencialidades implícitas en un territorio. Es importante recordar que la indagación científica (histórica, ecológica, arqueológica, geográfica,



1. Giovanni BELLINI, *Éxtasis de San Francisco*, ca. 1475, detalle. Nueva York, Frick Collection.

etc.) constituye la premisa indispensable para cualquier actividad de valorización. Sin una previa y profunda investigación cualquier intervención sobre el paisaje correría el riesgo de ser inadecuada y no sostenible en el contexto local. Más aún, es posible afirmar que la misma indagación científica es ya una actividad de valorización. Por eso la publicación de las investigaciones, su comunicación a un público lo más vasto posible, incluso de no expertos, representa un paso fundamental que debe entrar en los programas desde el principio. Los resultados de los trabajos de indagación no deben quedar encerrados en los archivos o en los centros universitarios, sino que deben ser compartidos con quie-

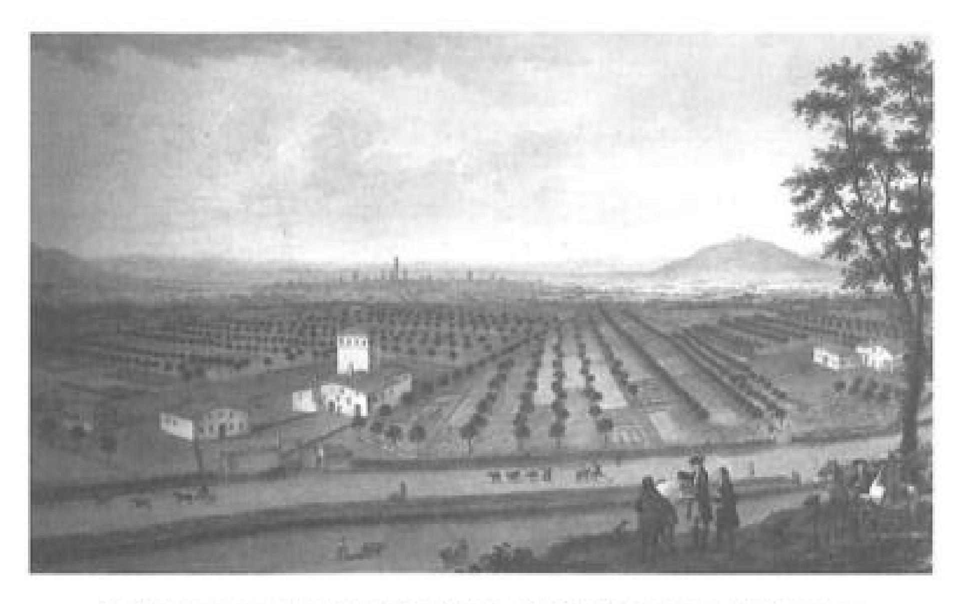


2. Albrecht ALTDORFER, *Paisaje con castillo*, ca. 1520. Múnich, Alte Pinakothek: uno de los ejemplos de paisaje «puro», no derivado de imágenes religiosas.

nes trabajan en el territorio y sobre todo con las poblaciones locales, llamadas en primera instancia a conservar y a valorizar su patrimonio.

Se plantea así el problema de la participación, que representa un nudo fundamental en los proyectos de investigación. La implicación de las comunidades es un objetivo primordial, pero no siempre fácil de realizar. Las direcciones más recientes de estudio, en particular la Nouvelle Muséologie francesa, han trabajado mucho sobre estos temas, con resultados muy interesantes. La experiencia de los *ecomuseos*[5], en parti-

5 P. DAVIS, *Ecomuseums: a Sense of Place*, Londres, 1999; M. MAGGI y V. FALLETTI, *Gli ecomusei, che cosa sono, che cosa possono diventare*, Turín, 2000; *Atti dell'Incontro Nazionale Ecomusei* (Biella, 2003), coordinación editorial de E. DE BIAGGI, F. LAVA, M. ORTALDA, I. TESTA, Candelo, 2004; *Ecomusei: strumenti e metodologie di gestione (Atti del Seminario Presente e futuro dell'ecomuseo, Ghigo di Prali,* 2004), al cuidado de I. TESTA, Turín, 2006. Sobre el tema de los ecomuseos y de la parti-



3. Los agrimensores intentan el levantamiento de un mapa del terreno cerca de Bolonia, en una pintura anónima de la mitad del siglo XVIII. Bolonia, Collezione della Cassa di Risparmio.

cular, ofrece una verificación eficaz, difundida a nivel europeo (sobre todo en Francia, en la Italia septentrional y en Alemania). Los ecomuseos son sistemas museales complejos, nacidos para promover la identidad de las poblaciones y la valorización del patrimonio local. Las comunidades participan de manera activa en la gestión de los recursos, sensibilizando a las autoridades políticas y favoreciendo el encuentro entre los *insiders* y los *outsiders* que frecuentan el territorio (turistas, investigadores, agentes culturales, etc.). Por tanto, la historia del paisaje es una historia útil, un trabajo al servicio de las poblaciones, el medio ambiente y el patrimonio cultural.

## Las fuentes y la investigación archivística

El punto de partida para cualquier investigación histórica está representado por las fuentes. En una dimensión ampliada, adecuada al estudio del paisaje, debemos considerar muy extendido el concepto de fuente.

---

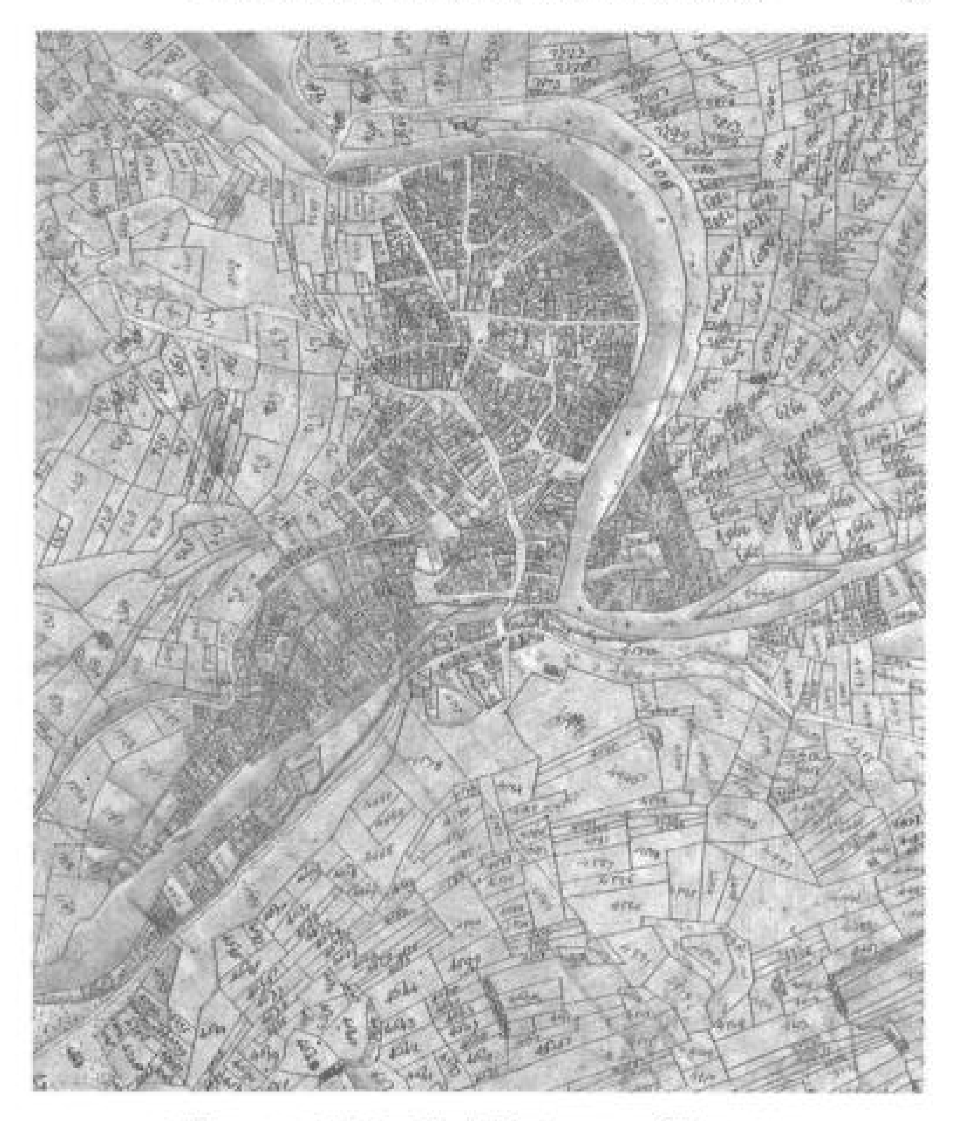
cipación también es importante la contribución de H. DE VARINE, *Les racines du futur: le patrimoine au service du developpement local*, Chalon-sur-Saône, 2005[2].

Cualquier elemento del pasado, en condiciones de proporcionar informaciones sobre la sociedad y el medio ambiente, puede ser estimado una fuente: no sólo los documentos escritos y los mapas, sino también los edificios rurales, las delimitaciones agrarias, la viabilidad y los arneses del trabajo cotidiano, son todos elementos útiles para reconstruir el marco general del paisaje histórico. Si se quiere esquematizar un sistema de división de las fuentes, podemos distinguir tres grandes categorías:

Fuentes escritas, que recogen todos los documentos útiles para la historia del paisaje. En esta categoría entran las *descripciones literarias* de los lugares, las evocaciones poéticas y los diarios de viaje. Otro gran ámbito está formado por las fuentes de naturaleza administrativa y económica, localizables en los archivos locales. En este sector se reservará una particular atención a las *fuentes patrimoniales* privadas y públicas, que proporcionan preciosas informaciones sobre el estado de las tierras, las formas de las propiedades, los cultivos, los productos agrícolas y el medio ambiente natural.

Fuentes figuradas, comprenden todos los tipos de imagen que retratan el territorio. Es preciso distinguir en primer lugar las *imágenes artísticas* (pinturas, miniaturas, grabados y bajorrelieves), que proporcionan una imagen idealizada del paisaje, en base a las convenciones iconográficas de la época y a las orientaciones estilísticas del artista. Este tipo de fuente deberá ser utilizado con mucha cautela por parte del historiador, tratando de distinguir críticamente los elementos más realistas de las representaciones. Otra clase de fuente reúne las *imágenes cartográficas*, de gran utilidad para el estudio del territorio porque están en condiciones de proporcionar elementos técnicos y topográficos relativos a los asentamientos y a las características naturales. En esta categoría entran también los *mapas catastrales*, que representan una verificación de primordial importancia y fiabilidad histórica, dada la naturaleza pública y administrativa de estos mapas. Por último, en dicha categoría entran todas las imágenes más recientes producidas por la moderna tecnología: las fotografías, los documentales y los recursos multimedia, cada vez más utilizados en la divulgación de los trabajos de investigación.

Manufacturas territoriales, que representan un gran ámbito de indagación, relativo a todas las estructuras materiales ligadas a las



4. Mapa catastral del pueblo de Termignon, en Saboya, 1730
Fuente: Archives Départementales de Savoie, C 4463.

formas de antropización detectables en el territorio. La categoría comprende los edificios religiosos, fortificados y residenciales, los edificios productivos, las estructuras de servicio colectivo, los alojamientos agrarios, las infraestructuras conectadas con la gestión hídrica y la viabilidad. Las manufacturas territoriales deberán ser indagadas directamente sobre el terreno, recurriendo a formas de catalogación y de clasificación tipológica.

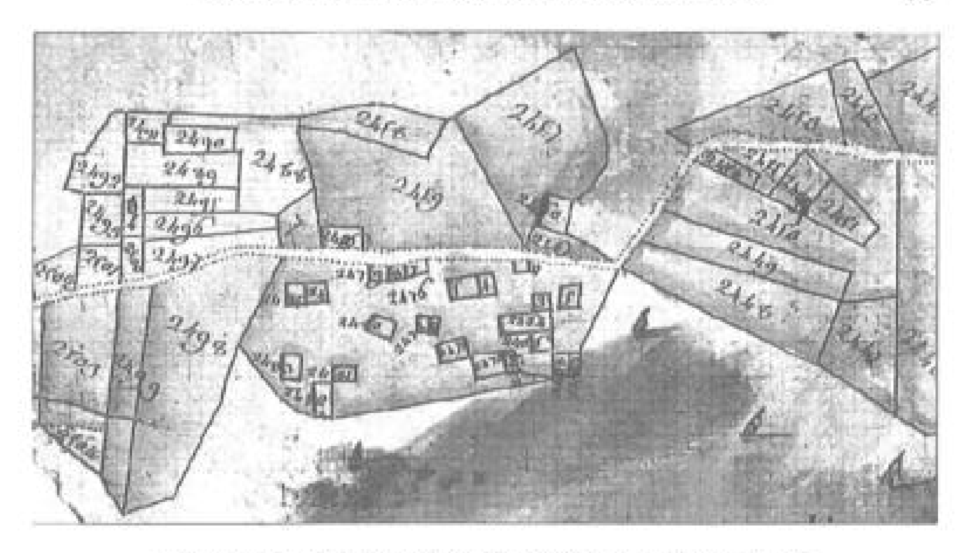
Todas las categorías de fuentes enumeradas deberán ser utilizadas de manera comparativa para reconstruir el ordenamiento de los paisajes. Precisamente la gran variedad de documentos e imágenes impone un carácter interdisciplinario a la investigación, que deberá recurrir a competencias y a saberes muy diversos. En relación a las primeras dos categorías de fuentes (escritas y figuradas), el espacio privilegiado de investigación será necesariamente el archivo. Los mapas históricos, como los documentos administrativos y catastrales, se conservan en los fondos archivísticos y, por tanto, es importante interrogarse sobre las modalidades de investigación en este sector.

Para tratar de orientarse en el gran mar de la documentación archivística disponible la referencia más eficaz está representada por las instituciones que operan en el territorio y han dejado amplias huellas en los archivos de su actividad. Simplificando mucho, para organizar las investigaciones, podemos identificar tres grandes ámbitos institucionales de referencia:

— el *municipio rural*, como órgano de representación y de autogobierno de la población establecida en el territorio;
— el *poder central*, como sede de la autoridad pública, representado por una señoría (laica o eclesiástica), una ciudad dominante sobre el condado o un organismo estatal centralizado;
— las *instituciones eclesiásticas*, como estructura autónoma que opera en el territorio en base a la red de las fundaciones religiosas y las parroquias.

A los tres ámbitos institucionales corresponden tres grandes tipos de archivos, de «contenedores» de fuentes documentales ligadas a la historia del paisaje:

Archivos locales. Los archivos históricos de los municipios y los entes locales representan un punto de referencia primordial para las indagaciones de historia local. Las series documentales comprenden a veces testimonios muy antiguos, de la Edad Media y de la época de la primera formación del municipio, aunque es a partir de la edad moderna que el material archivístico se vuelve verdaderamente consistente. Pero es preciso recordar que en muchos casos los archivos históricos de los municipios ya no se conservan en la sede municipal originaria, sino que han sido depositados en los archivos de estado de las provincias de pertenencia, por razones de conservación y de catalogación.



5. Mapa catastral del pueblo de Lanslevillard, en Saboya, 1728.
Fuente: Archives Départementales de Savoie, C 3122.

Archivos centrales. Están ligados a la formación de los estados modernos y a la centralización del poder que se lleva a cabo en la Edad Media tardía, a partir de la época de las señorías. En Italia están representados sobre todo por los archivos de estado, que dependen, en tanto institución nacional, del Ministerio de Cultura. Entran en este ámbito también archivos privados de grandes familias aristocráticas que han ocupado, en un determinado periodo, una jurisdicción pública sobre el área examinada. Los archivos centrales son útiles para el estudio de las relaciones entre la capital y la periferia, entre la autoridad del estado y las comunidades locales. En la gestión del territorio la relación con el poder central era imprescindible para los grandes trabajos de defensa, de planificación y de gobierno de los recursos, que superaban los intereses de las diferentes comunidades. Los sectores que han dejado más huellas en la documentación son los relativos a las fortificaciones (estructuras defensivas, depósitos militares o alojamientos de tropas), a las aguas (excavación de canales, conducciones, aluviones, desequilibrios hidrogeológicas, diques o intervenciones de saneamiento), a la viabilidad (trazado y mantenimiento de las carreteras estatales, navegación fluvial o red ferroviaria) y a la tasación de los bienes inmobiliarios (estimaciones, catastros o registros).

Archivos eclesiásticos. La Iglesia católica ha fomentado desde la primera Edad Media una gran tradición de recopilación, conservación y tutela de la documentación escrita relativa a su historia. También los archivos eclesiásticos pueden ser, a su vez, distinguidos entre archivos locales, representados por las parroquias, y archivos centrales, representados por las curias diocesanas de las sedes episcopales. En los países católicos los archivos parroquiales empiezan a formarse en la Edad Media tardía y se reorganizan a partir del Concilio de Trento (1545-1563), que hizo obligatorios los registros de bautismos y bodas. Así, en las parroquias antiguas es posible hallar informaciones preciosas ligadas a la historia del territorio, a la vida religiosa, a la demografía y a las actividades económicas (las parroquias recibían el diezmo, un impuesto sobre los productos agrícolas). En cambio, los archivos de las curias diocesanas conservan noticias sobre las relaciones con la autoridad episcopal, que a menudo tenía bienes e intereses inmobiliarios en el territorio. Una categoría importante de fuentes está representada por las visitas pastorales, efectuadas periódicamente por los obispos o por sus representantes al distrito diocesano. Las visitas proporcionan un marco razonado del estado de los bienes muebles e inmuebles de propiedad eclesiástica y de la vida de las parroquias. Deben recordarse, en fin, los archivos de entes religiosos suprimidos que han asumido un papel importante en la historia local (monasterios, hospitales, órdenes mendicantes u órdenes caballerescas), hoy conservados en las curias diocesanas u otras instituciones estatales.

En la Edad Media la penuria de fuentes escritas hace más sencilla la selección del material documental disponible. En general, las fuentes medievales anteriores al siglo XIV están editadas en grandes colecciones que recogen los archivos de los entes originales. Por tanto, para localizar el material disponible es importante identificar los *entes de producción documental* activos en el territorio, es decir, los grandes propietarios que se han encargado de la compilación de actas para la gestión de los bienes inmobiliarios, conservándolos en un archivo. Se tratará de entes directamente establecidos en la zona objeto de estudio, o de grandes propietarios instalados en otra parte que gestionaban un patrimonio situado en el área. Para orientarse en las investigaciones, es útil recurrir



6. Claude LORRAIN, *Paisaje pastoral*. Leningrado, Ermitage.

a recopilaciones bibliográficas de historia local o regional, publicadas por iniciativa de centros de investigación activos en el territorio[6].

Durante toda la alta Edad Media los documentos disponibles serán en gran parte producidos por entes eclesiásticos (diócesis, monasterios, casas curales, parroquias o prioratos), mientras que a partir del siglo XI aparecen con mayor frecuencia series documentales relativas a entes laicos, como autoridades civiles y grandes familias señoriales. Tras la formación de los municipios y de su expansión por el territorio, las ciudades se convierten en un centro importante de producción documental también para el condado. Las ciudades dominantes se asientan como centros de planificación, de defensa y de control de las comunidades locales. A partir del siglo XIII se asiste a la compilación de catálogos sistemáticos relativos al estado de los bienes inmobiliarios, redacta-

6 Un ejemplo que ya ha asumido un valor de referencia general para la historiografía está representado por el repertorio publicado por la Región Toscana: *Repertorio delle fonti documentarie edite del Medioevo. Italia. Toscana*, al cuidado de M. L. CECCARELLI y C. VIOLANTE, Pisa, 1977.

dos con fines fiscales, que proporcionan informaciones detalladas sobre el ordenamiento de los paisajes agrarios. En base a una categoría perteneciente a esta clase de fuente, los *compoix* de Languedoc (matrices catastrales actualizadas durante largos periodos de tiempo), el historiador de las civilizaciones agrarias Emmanuel Le Roy Ladurie ha construido un gran fresco sobre los campesinos de la Francia meridional[7]. De este tipo de fuente se desarrollarán los catastros, que representan la verificación más significativa para el estudio del territorio[8]. El análisis de los mapas catastrales ofrece una gran masa de informaciones, relativas al estado de las propiedades, a los cultivos, a las construcciones y al ordenamiento general del territorio. El estudio de los catastros, mediante el recurso a las más recientes tecnologías informáticas y a los programas de catalogación GIS *(Geographical Information System)*[9], representa la frontera más avanzada y prometedora en las investigaciones sobre el paisaje histórico.

## Un ejemplo de investigación: los paisajes de la trashumancia

Como conclusión de esta breve presentación sobre el estudio del paisaje histórico, quisiera proponer un ejemplo de investigación, de manera puramente introductoria. Entre los numerosos temas que se podrían evocar, quisiera elegir expresamente un caso aún poco estudiado en sentido comparativo, que podría plantear en el futuro interesantes proyectos de investigación de carácter internacional. Se trata del fenómeno de la trashumancia, que afectó durante siglos a muchas regiones mediterráneas y que, hoy, ha desaparecido casi por completo. Esta particular modalidad de explotación de los recursos medio ambientales ha mar-

7 E. Le Roy Ladurie, *Les paysans de Languedoc*, Paris, 1966.

8 Sobre la historia y el desarrollo de los catastros: R. Zangheri, *Catasti e storia della proprietà terriera*, Turín, 1980; A. Maurin, *Le cadastre en France. Histoire er rénovation*, Paris, 1992; *Forma e struttura dei catasti antichi*, al cuidado de S. Mattia y R. Bianchi, Milán, 1994; *Catasti e territori. L'analisi dei catasti storici per l'interpretazione del paesaggio e per il governo del territorio*, al cuidado de A. Longhi, Florencia, 2008.

9 *Sistemi informativi geografici e beni culturali*, al cuidado de M. Panzeri y G. Gastaldo, Turín, 2000, y P. Romei y A. Petrucci, *L'analisi del territorio. I Sistemi Informativi Geografici*, Roma, 2003; para las aplicaciones en el campo historiográfico y arqueológico: *GIS for history*, al cuidado de A. K. Knowles, Redlands, 2002, y *Geographical Information Systems and Landscape* Archaeology, al cuidado de M. Gillings, D. Mattingly y J. van Dalen, Oxford, 2000.



7. Mapa del camino de la trashumancia, en Italia, Provenza y España.

cado profundamente en el pasado las formas del paisaje histórico, dejando en el territorio importantes huellas que corren el riesgo de ser borradas por las transformaciones urbanísticas y productivas. El ejemplo elegido es significativo para las investigaciones comparativas entre los paisajes de España y de la Italia centro-meridional, desde una perspectiva de colaboración entre los dos países favorecida por encuentros internacionales, como el de Huesca. Es útil entonces una referencia a un artículo de la *Convención europea del paisaje*: «Las Partes se comprometen a alentar la cooperación transfronteriza a nivel local y regional, recurriendo, si es necesario, a la elaboración y a la realización de programas comunes de valorización del territorio» (art. 9). El futuro de estas indagaciones consiste sobre todo en la colaboración internacional, favorecida por la Unión Europea.

La trashumancia se desarrolla en las áreas geográficas caracterizadas por una relación de proximidad entre llanura y montaña. Ciertamente

esta práctica pastoral era conocida desde la antigüedad[10], pero alcanza una gran difusión territorial sólo a partir de la Edad Media tardía. La trashumancia afecta a diversas regiones del área mediterránea, donde la presencia de cadenas montañosas junto al mar comporta grandes diferencias climáticas y de vegetación[11]. Durante la temporada estival las manadas permanecen en las comarcas altas, para aprovechar los pastos montanos, mientras que en invierno descienden al valle, donde las condiciones climáticas favorecen el mantenimiento de áreas herbosas. Se distinguen dos tipos principales de esta práctica pastoral: trashumancia «vertical», cuando las manadas suben desde las hondonadas (difundida sobre todo en el arco alpino), y trashumancia «horizontal», cuando se efectúan largos traslados entre pastos situados a distancias considerables, como ocurría en España y en la Italia apenínica. El desarrollo de la cría itinerante genera conflictos con los agricultores, que defienden los campos de la invasión del ganado durante el traslado.

En España, en las tierras castellanas alcanzadas por la reconquista, los criadores fueron encuadrados en la *Mesta*, una gran asociación de trashumancia sostenida por el poder real[12]. Los rebaños de ovejas recorrían largos tramos, siguiendo las cañadas, senderos preestablecidos y organizados, a través de la Mancha, Segovia y León, llegando a las extensiones herbosas del valle del Guadiana. En 1278 el rey de Castilla Alfonso X se veía obligado a intervenir para defender a los criadores de la *Mesta* contra los propietarios de las tierras lindantes con las cañadas, que se oponían al paso tratando de cerrar los campos con vallados. El soberano protegía a los criadores para conservar los enormes ingresos fiscales procedentes de las aduanas, pero la política real favorecía la agudización de los conflictos y los procesos de degradación en curso en los territorios atravesados por los rebaños.

También en la Italia meridional la trashumancia implicaba vastas porciones de territorio, con grandes masas de hombres y animales que se desplazaban a lo largo de la dorsal apenínica hacia las tierras llanas

10 E. Gabba y M. Pasquinucci, *Strutture agrarie e allevamento transumante nell'Italia romana (III-I sec. a.C.)*, Pisa, 1979.

11 E. Davies, «The Patterns of Transhumance in Europe», en *Geography*, 26 (1941), pp. 155-168; G. Barbieri, «Osservazioni geografico-statistiche sulla transumanza in Italia», en *Rivista Geografica Italiana*, 62 (1955), pp. 15-30; para un ejemplo de estudio sobre las relaciones entre trashumancia, poblaciones y paisaje en Córcega: F. Lai, *Antropologia del paesaggio*, Roma, 2000, p. 38 y ss.

12 F. Ruiz Martín, *Mesta: transhumancia y lana en la España moderna*, Barcelona, 1998.

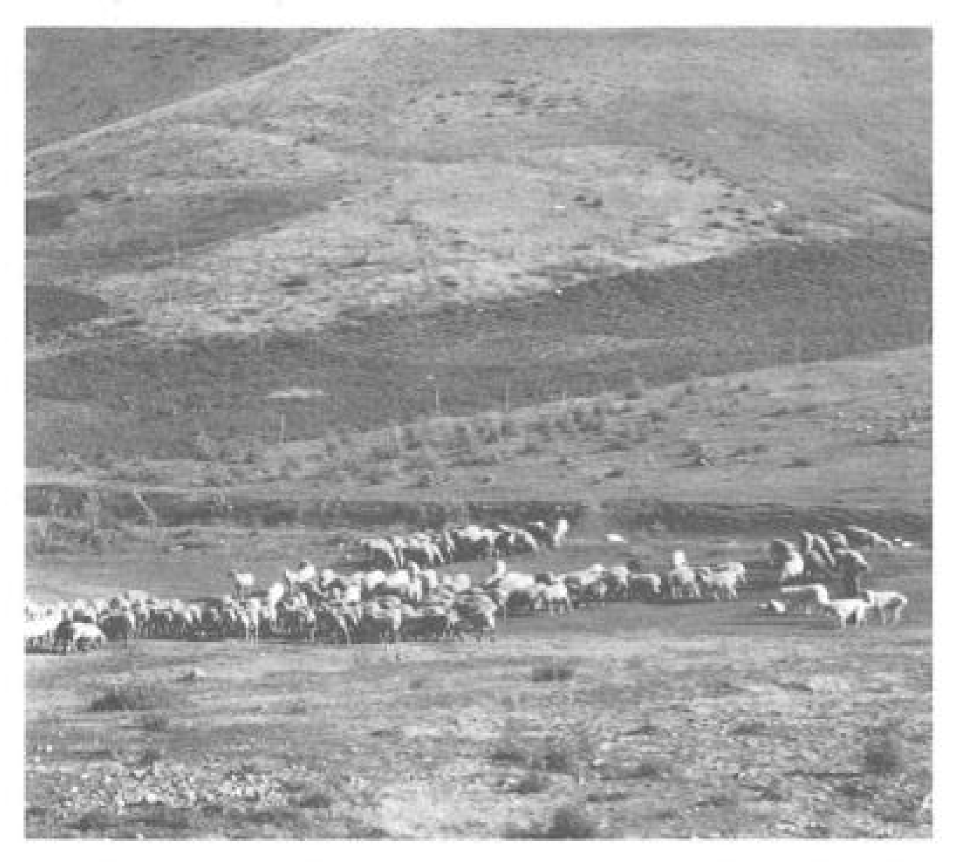


8. Refugio temporal para los pastores en piedra a lo largo de los caminos de la trashumancia. Valle del Trigno, Molise, Italia meridional.

del agro romano, las llanuras del Volturno y del Sele, el Tavoliere de Foggia y las campiñas de Sibari y de Metaponto. La introducción en Apulia de las ovejas merino de España había favorecido el desarrollo de modelos de gestión de la cría similares a los practicados en la península Ibérica. En 1447 Alfonso I de Aragón había instituido la *Dohana menae pecudum Apuliae* para reglamentar el flujo de las manadas y asegurar al reino onerosos ingresos fiscales[13]. Llanura y montaña se encuentran así ligadas por una densa red de recorridos, las sendas que conducían de los pastos estivales a los invernales. El paisaje agrario mudaba radicalmente, deteriorado por el exceso de pastoreo, con la destrucción de amplios hayedos y encinares. El aspecto despojado de las pendientes montanas de los Abruzos, aún hoy perceptible, deriva en gran parte de las prácticas pastorales[14]. El fenómeno alcanza su ápice en el siglo XVII,

13 M. Pasquinucci, *La transumanza e il paesaggio: alcune mappe di tratturi e dei pascoli «fiscali» in Puglia*, en *Fonti per lo studio del paesaggio agrario* (Actas del tercer Congreso de historia urbanística, Lucca, 1979), al cuidado de R. Martinelli y L. Nuti, Lucca, 1981, pp. 51-67; cfr. también G. Corona, *Demani e individualismo agrario nel Regno di Napoli*, Nápoles, 1995.

14 R. Liberale, *Pastorizia e tratturi in Abruzzo*, Avezzano, 2000.



9. Imagen de los rebaños en trashumancia. Puglia, Italia meridional.

cuando se calcula que la trashumancia implica de dos a tres millones de cabezas de ganado. El paisaje sufre profundas mutaciones, con el abandono de los cultivos y la extensión cada vez mayor de estepas herbosas que caen en un estado de semi-abandono en la temporada estival. Sólo hacia mediados del siglo XVIII, con el nuevo incremento de los precios en el sector cerealista y las iniciativas de mejora agronómica, grandes zonas llanas del litoral tirreno napolitano y adriático pullés serán convertidas en tierras de cultivo, marcando una regresión de la cría.

El fin de la trashumancia en Italia se debe a la mutación general de las condiciones socio-económicas y comporta un profundo cambio en los equilibrios medio ambientales. En época napoleónica se registran las primeras intervenciones del estado, en el clima de reformas promovido por el gobierno francés, para abolir el antiguo régimen de pastoreo obligatorio que regía desde los tiempos de Alfonso de Aragón. En

1806 José Bonaparte, rey de Nápoles, devolvía a los propietarios la libre disposición de sus tierras, pero con el regreso de los Borbones en 1816 se restableció el antiguo ordenamiento. Habrá que esperar a la unidad de Italia para que el nuevo gobierno intervenga en 1865 con la abolición de los vínculos de origen medieval, para responder al hambre de sembradíos relacionada con el aumento de la población. El paisaje de las «tierras de trashumancia» se encaminaba así hacia una radical transformación, de la que hoy somos herederos. La liquidación de sendas, sustraídas al dominio del estado y parceladas entre propietarios privados, comprometió seriamente la lectura de estos recorridos históricos, pero la indagación atenta del territorio puede identificar las antiguas huellas viarias y las estructuras de servicio ubicadas a lo largo de los trayectos (áreas de descanso, vallados o refugios temporales).

Las investigaciones en este sector están aún poco desarrolladas, y limitadas sobre todo a la documentación escrita. En cambio, un proyecto global, de alcance europeo, podría revelar las características de los territorios marcados en el pasado por la trashumancia, con operaciones de localización de las antiguas sendas y de fichaje de los restos materiales ligados a la cría. El aspecto más interesante sería entonces el comparativo: ¿cuáles eran las características materiales y territoriales de los paisajes afectados por la trashumancia en la península italiana y en la península Ibérica? ¿Qué elementos eran comunes y cuáles, en cambio, distinguían las diversas formas de utilización del territorio? ¿Qué programas europeos de valorización podrían elaborarse con objetivos comunes?

Tengamos en cuenta que los antiguos territorios de la trashumancia son hoy en gran parte territorios que sufren formas de despoblación, de depresión económica y de abandono. Los valles pirenaicos y los valles apenínicos están marcados por problemas comunes, que podrían encontrar en la valorización histórica y cultural de los antiguos recorridos un factor importante de recuperación. Concluyendo, es útil entonces recordar que la obra de Per Kirkeby inaugurada en el valle de Plan, se sitúa precisamente en uno de estos territorios pirenaicos, antaño atravesados por los rebaños que descendían hacia los pastos de Aragón. El arte contemporáneo puede contribuir con eficacia a redescubrir y a revitalizar el sentido del paisaje histórico.

## Bibliografía


Barbieri, G., «Osservazioni geografico-statistiche sulla transumanza in Italia», en *Rivista Geografica Italiana*, 62 (1955), pp. 15-30.

Bell, Simon, *Landscape. Pattern, Perception and Process*, Londres, 1999.

Bonesio, Luisa, *Paesaggio, identità e comunità tra locale e globale*, Reggio Emilia, 2007.

Cartel, G. F., *Convenzione europea del paesaggio e governo del territorio*, Bolonia, 2007.

Castelnovi, Paolo, *Il senso del paesaggio* (Actas del seminario internacional de Turín, 1998), Turín, 2000.

Cauquelin, Anne, *Le site et le paysage*, París, 2002.

Ceccarelli, Maria Luisa; Violante, Cinzio, *Repertorio delle fonti documentarie edite del Medioevo. Italia. Toscana*, Pisa, 1977.

Chouquer, Gérard, *L'étude des paysages. Essais sur leurs formes et leur histoire*, París, 2000.

Clementi, Alberto (ed.), *Interpretazioni di paesaggio. Convenzione Europea e innovazioni di metodo*, Roma, 2002.

Colantonio Venturelli, Rita; Tobias, Kai (eds.), *La cultura del paesaggio. Le sue origini, la situazione attuale, le prospettive future*, Florencia, 2005.

Corbin, Alain, *L'homme dans le paysage*, París, 2001.

Corona, Gabriella, *Demani e individualismo agrario nel Regno di Napoli*, Nápoles, 1995.

D'Angelo, Paolo, *Estetica della natura. Bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale*, Roma-Bari, 2003[2].

Davies, Elwyn, «The Patterns of Transhumance in Europe», en *Geography*, 26 (1941), pp. 155-168.

Davis, Peter, *Ecomuseums: a Sense of Place*, Londres, 1999.

De Biaggi, Ermanno; Lava, Fabrizio; Ortalda, Milena, Testa, Ilaria (eds.), *Atti dell'Incontro Nazionale Ecomusei* (Biella, 2003), Candelo, 2004.

Donadieu, Pierre; Périgord, Michel, *Le paysage. Entre natures et cultures*, París, 2007.

Gabba, Emilio; Pasquinucci, Marinella, *Strutture agrarie e allevamento transumante nell'Italia romana (III-I sec. a.C.)*, Pisa, 1979.

Gambino, Roberto, *Conservare, innovare. Paesaggio, ambiente, territorio*, Turín, 1997.

Gillings, Mark; Mattingly, David; Dalen, Jan Van (eds.), *Geographical Information Systems and Landscape* Archaeology, Oxford, 2000.

Haber, Wolfgang, *Kulturalandschaft zwischen Bild und Wirklichkeit*, Berna, 2002.

JAKOB, Michael, *Le paysage*, Gollion, 2008.

KNOWLES, A. K. (ed.), *GIS for history*, Redlands, 2002.

LAI, Franco, *Antropologia del paesaggio*, Roma, 2000.

LE ROY LADURIE, Emmanuel, *Les paysans de Languedoc*, París, 1966.

LIBERALE, Romolo, *Pastorizia e tratturi in Abruzzo*, Avezzano, 2000.

LONGHI, Andrea (ed.), *Catasti e territori. L'analisi dei catasti storici per l'interpretazione del paesaggio e per il governo del territorio*, Florencia, 2008.

MAGGI, Maurizio; FALLETTI, Vittorio, *Gli ecomusei, che cosa sono, che cosa possono diventare*, Turín, 2000.

MARTINELLI, Roberta; NUTI, Lucia, (eds.) *Puglia*, en *Fonti per lo studio del paesaggio agrario*, Lucca, 1981.

MATALONI, Enzo, *La convenzione europea del paesaggio. Un nuovo strumento di qualificazione turistica per lo sviluppo sostenibile del territorio*, Milán, 2007.

MATTIA, Sergio; BIANCHI, Roberta (eds.), *Forma e struttura dei catasti antichi*, Milán, 1994.

MAURIN, André, *Le cadastre en France. Histoire er rénovation*, París, 1992.

MILANI, Raffaele, *L'arte del paesaggio*, Bolonia, 2001 [ed. esp.: *El arte del paisaje*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2007].

PANZERI, Matteo; GASTALDO, Guido (eds.), *Sistemi informativi geografici e beni culturali*, Turín, 2000.

QUAINI, Massimo, *L'ombra del paesaggio. Orizzonti di un'utopia conviviale*, Reggio Emilia, 2006.

RAFFESTIN, Claude, *Dalla nostalgia del territorio al desiderio di paesaggio. Elementi per una teoria del paesaggio*, Florencia, 2005.

ROMANI, Valerio, *Il paesaggio. Percorsi di studio*, Milán, 2008.

ROMEI, Patrizia; PETRUCCI, Alessandra, *L'analisi del territorio. I Sistemi Informativi Geografici*, Roma, 2003.

RUIZ MARTÍN, Felipe, *Mesta: transhumancia y lana en la España moderna*, Barcelona, 1998.

SERENI, Emilio, *Storia del paesaggio agrario italiano*, Bari, 1961.

SOCCO, Carlo, *Il paesaggio imperfetto: uno sguardo semiotico sul punto di vista estetico*, Turín, 1998.

TESTA, Ilaria (ed.), *Ecomusei: strumenti e metodologie di gestione (Atti del Seminario Presente e futuro dell'ecomuseo, Ghigo di Prali, 2004)*, Turín, 2006.

TONGIORGI TOMASI, Lucia; ZANGHERI, Luigi (eds.), *Bibliografia del giardino e del paesaggio italiano. 1980-2005*, Florencia, 2007.

TORQUATI, Biancamaria; SISTI, Andrea; POCHINI, Andrea (eds.), *Evoluzione del paesaggio e politiche di sviluppo rurale. Atti del workshop di Perugia*, Ali&No, Perugia, 2007.

TOSCO, Carlo, *Il paesaggio come storia*, Bolonia, 2008[2].
—, *Il paesaggio storico. Fonti e metodi di ricerca*, Roma-Bari, 2009.
TURCO, A. (ed.), *Paesaggio: pratiche, linguaggi, mondi*, Reggio Emilia, 2002.
VARINE, Hugues de, *Les racines du futur: le patrimoine au service du developpement local*, Chalon-sur-Saône, 2005[2].
ZANGHERI, Renato, *Catasti e storia della proprietà terriera*, Turín, 1980.
ZERBI, Maria Chiara; SCAZZOSI, Lionella (eds.), *Paesaggi straordinari e paesaggi ordinari. Approcci della geografia e dell'architettura*, Milán, 2005.

## 4. LOS TIEMPOS DEL PAISAJE

AURORA CARAPINHA

### 1. PAISAJE E HISTORIA

> *Paisaje: Composición de espacios, hechos o modificados por el hombre para servir de infraestructura o de fondo a nuestra existencia colectiva, y si en el fondo parece un propósito modesto, debemos recordar que, en su sentido moderno, esta palabra significa lo que subyace no sólo a nuestra identidad y nuestra presencia, sino también a nuestra historia.*
>
> JOHN BRINCKERHOFF JACKSON

Cuando me invitaron a participar en la cuarta edición de *Pensar el Paisaje*, patrocinada por el Centro de Arte de la Naturaleza Fundación Beulas - Universidad de Zaragoza, sobre *Paisaje e Historia*, la primera reacción fue considerar que este tema estaba fuera de mi área de investigación y de formación, ya que soy arquitecta del paisaje y no historiadora. La metodología, el análisis y las herramientas utilizadas en la investigación histórica, no siendo completamente ajenos a mí, no son habituales. Quizá las ediciones anteriores de *Paisaje y Territorio* o de *Paisaje y Arte* se ajustaban más a mi perfil académico y científico. Sin embargo, este hecho se convirtió rápidamente en un desafío y se transformó en la oportunidad de realizar una incursión en un territorio conceptual que no está dentro de mi campo de enseñanza e investigación.

¿Cómo se relacionan Paisaje e Historia? ¿Qué puentes existen entre estas dos realidades?



1. Sierra de Montemuro, Portugal.
Créditos fotográficos Rui Cunha.

La primera es algo tangible, real, vital, aunque polisémica. Difícil de definir dadas las múltiples interpretaciones que presenta. Nos hace recordar lo que decía San Agustín sobre el tiempo «Si no me preguntan qué es el tiempo (léase el paisaje), sé perfectamente lo que es, pero si me preguntan qué es soy incapaz de explicarlo». Lo mismo ocurre con el paisaje. Un concepto de alta tensión como lo consideró Bender[1].

Historia es, etimológicamente, testimonio, en el sentido de aquel que ve, investigación, búsqueda, información, exploración, resultado de una información, conocimiento; relación verbal o escrita de lo que se aprende, narración[2]. Es decir, se trata del análisis crítico, la interpretación, la reflexión y la especulación. Pero, ¿qué es lo que se ve?, ¿qué es lo que se analiza?, ¿qué es lo que se interpreta? Se analiza la acción del hombre, de una comunidad, de una realidad espacio-temporal. Es precisamente aquí donde el paisaje y la historia se relacionan.

1 Cfr. Barbara BENDER, *Landscape: Politics and Responsability*, Oxford, 2002, p. 21; Javier MADERUELO, *El Paisaje, Génesis de un Concepto*, Abada, Madrid, 2005; Michael JAKOB, *L'Emergence du Paysage*, Infolio, Gollion, 2004; Pierre DONADIEU, Michel PÉRIGORD, *Le Paysage*, Armand Colin, Paris, 2007.

2 Véase la entrada en José Pedro MACHADO, *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*.



2. Miño, Norte de Portugal.
Créditos fotográficos Rui Cunha.

El hombre puede ver, fijar *con l'arte e la técnica la sua effimera di essere vivente oltre il passagio del tempo. Incide la sua exígua temporaneitá nell'infinita temporalitá* (y materialidad, que agregamos nosotros) *della natura (...)*[3].

El paisaje es, por tanto, simultáneamente historia y espejo de la propia historia.

Historia porque, en cuanto construcción (mental o factual), ella es testimonio y narración resultante del análisis, de la interpretación, de la investigación, de la información, del conocimiento íntimo de la exploración del hombre como ser natural, con el espacio, la materia y los tiempos matriciales, en perpetuo devenir, con los que construye y/o debía construir un *ethos*: el lugar que abarca la totalidad de la existencia.

Cada paisaje es un contenedor cultural, un depósito histórico y un espacio de lectura del mundo. Es un hecho histórico que se construye sobre y con otra historia: la historia ecológica de cada lugar.

3 Massimo VENTURI FERRIOLO, *Ethice del Paesaggio - il Progetto del mondo umano*, Editori Riuniti, Roma, 2002, p. 17. Esta idea fue presentada en Rosario ASSUNTO, *Il paesaggio e l'estetica*, Giannini, Nápoles,1973, p.119.

Como arquitecta paisajista me interesa esta idea de paisaje como espacio, como lugar receptor. Estoy interesada principalmente en la idea de paisaje como realidad que el hombre habita, tal como lo entendía Rosario Assunto.

Y, como dijo Heidegger, habitar es ser, estar en. Lo que presupone también, según el filósofo alemán, hacer y cuidar. Porque, en alemán y en inglés antiguo, habitar tiene la misma raíz etimológica que construir y cuidar. Esto es: yo soy porque habito, y habito porque construyo y cuido[4].

Un análisis etimológico de la palabra paisaje nos habla también de ese papel de la experiencia como definidora de la idea de paisaje. Tanto el término latino *pagus* como el término del holandés antiguo *landskip*, que están en la raíz de la palabra paisaje, además de significar la organización del espacio, también expresan las relaciones que la gente tiene entre sí y con el lugar, así como sus obligaciones para con la comunidad y con la tierra. El Convenio Europeo del Paisaje ha incorporado también recientemente esta idea.

Concibo, por tanto, el paisaje como un espacio de la experiencia estética, como sujeto de juicio estético y como vínculo relacional.

## 2. Paisaje – Vínculo relacional

Caldeira Cabral[5] define el paisaje como *la imagen de la biosfera (y la unidad geográfica, biofísica, ecológica y estética) que resulta de la compleja acción del hombre y de todos los seres vivos –plantas y animales– en equilibrio con los factores físicos del medio ambiente*.

En consecuencia, nos propone Caldeira Cabral el concepto de paisaje como un sistema natural vivo, en perpetua transformación generada por los atributos del sistema natural que es el paisaje, pero también por la acción que el hombre ejerce sobre él para crear las mejores condicio-

4 *Bauen* –construir, habitar, ser– significa «To construct» pero también «cherish and protect, to reserve and care for, specifically to till the soil, to cultivate the mind», en Anne Whiston Spirn, *The Language of Landscape*, Yale University Press, Londres, 1998.

5 Francisco Caldeira Cabral fue el primer arquitecto paisajista portugués y el fundador del primer «Curso Livre de Arquitectura Paisagista» en la Enseñanza Superior, en el Instituto Superior de Agronomía de Lisboa. Cfr. Teresa Andresen, *Francisco Caldeira Cabral*, Reigate Landscape Design Trust, Reigate, 2001; Teresa Andresen (coord.), *Do Estádio Nacional ao Jardim Gulbenkian, Francisco Caldeira Cabral e a Primeira Geração de Arquitectos Paisagistas (1940-1970)*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2003.



3. Paisaje en terrazas, Valle do Paiva, Beira Alta, Portugal.
Créditos fotográficos Nuno de Mendoça.

nes de vida para una comunidad. Entiende el paisaje como hecho natural, cultural, social y como soporte. Y no sólo como un panorama que se disfruta o como un acontecimiento natural que queda alejado del hombre. De ahí se puede deducir que el provecho que subyace a la acción del hombre sobre un territorio –es interesante verificar que el término provecho es sinónimo del *fruor étimo* latino, del que procede el verbo *fruir*– será tanto mejor (no mayor) cuanto más se comprenda el proceso de funcionamiento del sistema natural. Por consiguiente, debemos conocer el proceso profundamente, en todas sus particularidades y relaciones, para que la actuación del hombre sobre el paisaje –que se entiende como un componente de ese sistema y, por extensión, de ese funcionamiento– sea también parte integrante de la transformación del paisaje. Algo que le es inherente y, por tanto, natural.

Esa acción de transformación debe hacerse a partir de la percepción, de la comprensión del funcionamiento del proceso natural y de una inventiva que se genera a partir de ella. El principio consiste en transformar con, no contra, el proceso natural. Para que eso suceda debemos tener en cuenta el sistema y su transformación. Hay que vivirlo y experimentarlo. Interiorizar los valores del lugar, del lugar biótico y del lugar

cultural, así como la relación de interdependencia, en perpetuo movimiento, que se crea entre ellos. A partir de la contemplación y la comprensión del paisaje se concibe el devenir como un complejo en el que se procesa la experiencia vital en constante evolución y transformación. En eso se basa la emoción que provoca el paisaje.

El paisaje es, por tanto, simultáneamente sistema natural, construcción, contenedor y espacio de emoción. Ribeiro Telles[6] refuerza esta definición de paisaje al considerar que, en el proceso de comprensión y transformación del paisaje, es esencial comprender la unidad estructural ecológica y la relación entre la naturaleza y las sociedades humanas en los más diversos paisajes. Es decir, el paisaje es entonces entendido como una simbiosis entre el sistema ecológico (natural) y el sistema cultural (construcción).

La construcción corresponde al concepto de *locus*, al lugar existencial donde se está, donde se crean y construyen ocasiones y oportunidades de habitar, donde se expresan los valores superiores del *topos*, del sistema natural.

Ésta es una realidad, ciertamente figurativa, formal, pero en primer lugar resultante de una construcción interior en perpetuo movimiento y transformación que no responde tanto a una noción euclidiana del espacio como, principalmente, a una geometría de otro orden, de un orden topológico. Una geometría más compleja, relacional, de sistemas que definen relaciones de polaridad, gradientes, diversidad, elasticidad, continuidad. Atributos del sistema natural que están presentes también en todo paisaje.

A menudo, o en la mayoría de los casos, el *topos* sólo se entiende como una expresión espacial en la que leer distancias, ángulos y áreas, como mero apoyo para la actuación y, por tanto, es trabajado como tabula rasa.

La definición de paisaje, con la que trabajamos, nos muestra que el *topos* no se agota en esta inter-relacionalidad de los sistemas naturales ya que es también la *poesis* misma del paisaje (usamos aquí el concepto de poética como lo entendió Gaston Bachelard, como el sistema ope-

6 Gonçalo Ribeiro Telles, arquitecto paisajista, político y humanista, fue fundador de la primera licenciatura en Arquitectura Paisajista en Portugal, en la Universidad de Évora. Pertenece a la primera generación de arquitectos paisajistas formados por Francisco Caldeira Cabral. Después de Abril de 1974 fue responsable de la legislación ambiental y paisajística en Portugal. Ejerció varias veces el cargo de Ministro do Ambiente. Véase Aurora CARAPINHA (coord.), *A Utopia e os pés na terra*, Instituto Português dos Museus, Lisboa 2003; Fernando PESSOA, *Gonçalo Ribeiro Telles – Esboço Biográfico*, Costa do Castelo Filmes, Lisboa, 2002.



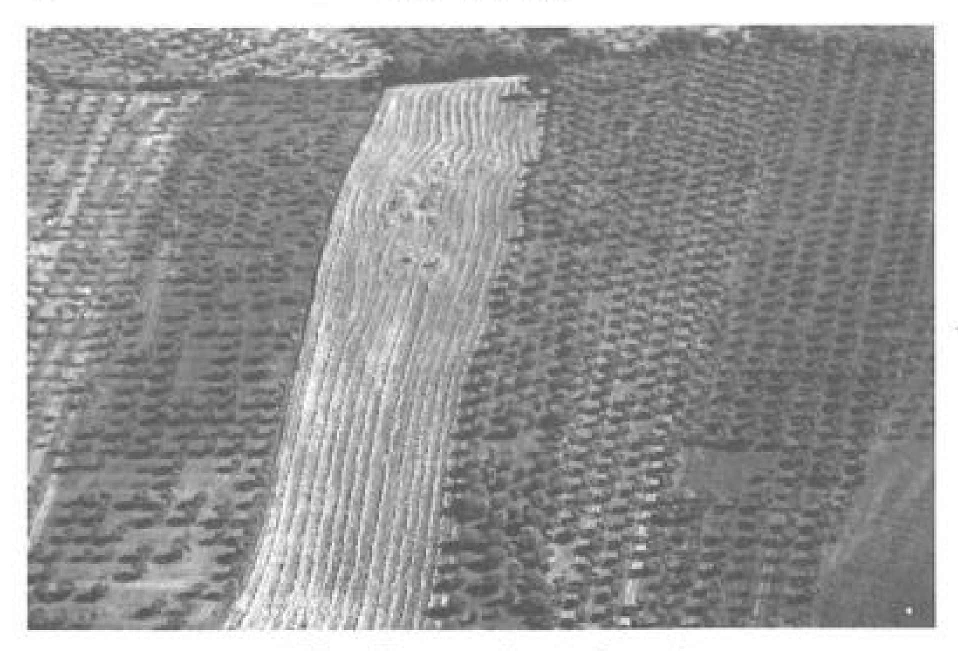
4. Santuario de São João da Arga, Sierra da Arga, Portugal.
Créditos fotográficos Rui Cunha.

rativo que conduce a construir y a transformar de una forma determinada), y que define nuestra relación con la materialidad y la corporeidad del paisaje.

Así pues, la unidad ecológica estructural, de la que hemos hablado antes, es mucho más que una serie de acontecimientos fundamentales para el equilibrio ecológico natural del paisaje. Ella participa, de manera fundamental, en la dimensión fenomenológica del paisaje. El valor esencial del *topos* (sistema natural) se considera como elemento fundamental y material ya sea desde el punto de vista físico, biológico, como desde el punto de vista existencial, como corporeidad propulsora de la imaginación, la creación y la construcción.

Nuno de Mendoça, en su estudio *Para uma Poética da Paisagem* (1989), definió un conjunto de tipologías poéticas del paisaje que nos facilita la comprensión de la dimensión del *topos* como valor esencial en la *poesis* del paisaje y nos muestra su importancia en el acto de diseñar paisaje.

La reflexión de Mendoça, en cuanto ejercicio de tipificación, nos ayuda a entender, en un campo subjetivo de percepción, dónde se sitúa el debate en este momento –cuando el paisaje ya no es entendido como objeto de contemplación, sino como espacio de relación entre sujeto-



5. Olivar, Estremoz, Alentejo, Portugal.
Créditos fotográficos Filipe Jorge.

objeto–, el momento relacional que induce la poética (el *topos*). Se reconocen, en ese estudio, por su espacialidad, seis tipologías poéticas de paisaje, a saber: llanura, montaña, bosque, campo, valle y mar. De ellas destacaremos el valle:

> *... Cerramos los ojos y surgen los valles interiores, aéreos, ideales, con la presencia imaginaria del tiempo empleado para construirlos y llenarlos. (...) volvemos a ver los valles como formas huecas de la tierra donde se guardan las esencias de la vida. (...) la claridad adquiere en el valle y en la llanura el valor de la transparencia del conocimiento, manifestándose en el aire que envuelve las cosas, en calidad vital, propia de espacios tan diferentes a la mirada, pero tan similares al entendimiento. Hay en los valles esa singular transparencia acuática y luminosa que proviene del agua, de las neblinas acumuladas, de las luces indirectas y difusas que llegan filtradas al fondo. Por las mañanas y al atardecer, la fantástica claridad del agua se refleja en la pendiente, cuando la luz incide, haciendo etéreo el peculiar ambiente de los valles. Frescura, paz, calmadas sonoridades, tranquilidad de la vida que recorre el ciclo natural y perfecto en un mundo pleno y en el que tan intenso movimiento vital construye el sosiego, que es el cuerpo del valle. (...) «Hay palabras que requieren una pausa y un silencio». Valle es una de ellas. Toda la atención, toda la disponibilidad no son suficientes para comprender la amplitud de su interior. Es necesario pasar largo tiempo en silencio, aprendiendo con él a ver la riquísima complejidad de este espacio.*

*De todos los paisajes que conocemos, sin duda, es en el valle donde más sentimos los límites de la comprensión humana, de nuestras limitaciones como seres. Él es, en sí mismo, un ciclo completo que se basta como unidad vital perfecta. (...) Es un lugar de imaginación, por la fecundidad que desborda, que nos sugestiona y nos impulsa a crear. Se nos presenta y ofrece como un lugar de poesía natural, donde nace la otra, la creada y transformada en la obra. (...) El río, el agua, la luz, todos los contrastes de las laderas, de la cima y del soto, de la vega, de lo amplio y de lo angosto, nos conducen a la poesía de la palabra, el color, la línea y el canto. Vivir unos días en el interior de un valle es crecer, por la conciencia de la vida y del orden.*
*(...) El color en el valle se puede lograr tan sólo con pura luz inmaterial, porque éste es el lugar donde ella es la luz de las definiciones científicas, desmaterializada y como abstracción total. (...) Un valle supone el olvido del mundo, no un olvido distanciado como el que ofrece una montaña para la meditación mística, sino como recogimiento de la naturaleza, más originario y completo, por eso nos podemos encontrar. (...) Partes de una misma naturaleza, en un momento dado, el hombre y el paisaje se confunden en el valle, dada la gran afinidad que genera una relación que casi se puede invertir, humanizándose el paisaje y convirtiéndose el hombre en piedra, río o viento.*
*(...) Un valle es una unidad de variaciones infinitas. Cada una de las laderas es un paisaje diferente, el clima, la vegetación, la temperatura, donde el frío y el calor coexisten en el espacio del valle. Por un lado, alcornoques y encinares son casi mediterráneos y, por el otro, en el Atlántico los robles del Norte. Por un lado, la luz, del otro, la sombra. En lo alto la tibieza del aire, en la parte inferior la humedad y el frío. Fuera del valle, cruzando la cordillera, nos espera otro país.*
*En el soto, otra unidad se completa junto a la estrecha línea de agua, apenas pluvial o corriente continua, a la que llamamos río. Aquí, las márgenes, el agua o el lecho, forman la charnela de las vertientes por donde el valle se abre a las cumbres cortadas en hilo, en dos caras interiores*[7].

El *locus* es el espacio del ser y del estar, es el espacio del habitar que se confunde con el *topos*, la fuerza telúrica matriz, creando con ella la realidad ecológica, cultural y estética que debe ser todo paisaje. La apreciación, la valoración y la construcción del paisaje se basan, por tanto, no en sus apariencias, sino en una conciencia y en una práctica ético-estética que es el resultado de una comprensión humana del paisaje en cuanto totalidad, interioridad, continuidad y autenticidad[8].

Esta visión y esta práctica del paisaje se basa en una ecología cultural, existencial, en el sentido en que se asume el paisaje como una línea donde las dos realidades se encuentran y se influyen recíprocamente.

7 Nuno de Mendoça, *Para uma Poética da Paisagem*, 2 vols., Universidade de Évora, Évora, 1989, pp. 96-106.

8 Aurora Carapinha, *O Jardim da Fundação Calouste Gulbenkian*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2006.



6. Paisaje vitivinícola, Río Duero, Portugal.
Créditos fotográficos, Alexandre Cancela d'Abreu.

Es más, Ribeiro Telles refuerza este marco conceptual al considerar *que es fundamental la lectura ecológica, porque es una lectura del espacio que va al encuentro de la memoria de las gentes y de su cultura*. Un ejemplo es el paisaje del Duero (así como los paisajes aterrazados), que él considera una muestra donde se produce una construcción armoniosa y equilibrada con el *topos*.

El paisaje surge, por tanto, como expresión de la existencia, y como forma de representación, en el espacio y el tiempo, de la relación que el hombre establece con la naturaleza. El paisaje está diseñado con formas inteligibles que responden a diferentes características: habitar, cultivar, cosechar, disfrutar y conservar de manera sostenible para la economía y la ecología. El *topos* se integra en el *locus*. Se funden siendo una y la misma cosa[9].

Este concepto operativo de paisaje se encuentra muy cerca de la filosofía estética de la naturaleza presentada por Martin Seel, donde este autor propone, como refiere Adriana Veríssimo Serrão, «... la supera-

9 Aurora CARAPINHA, «Ars cooperativa naturae», en Lisa DIEDRICH, *On Site*, Birkhäuser, Zürich, 2009, pp. 29-31.

ción del esteticismo, del conocimiento y de la práctica como si fueran tres vías que coexisten, dotadas cada una de funcionalidad y legitimidad propias, y que recíprocamente se complementan para introducir en ellas las notas de la esteticidad que las hace éticas –una manera de actuar libre, no destructiva ni manipuladora, y una manera de conocer libre de los procedimientos cualificadores o de la manipulación experimental del conocimiento científico–»[10]. En realidad este punto de vista, este cuerpo teórico y la *praxis* que venimos presentando y que proponemos, se acerca a la propuesta que Luc Ferry defendió en su libro *A Nova Ordem Ecológica* donde procura encontrar una salida (una tercera vía) para la antinomia entre la visión antropocéntrica de la naturaleza heredada del cartesianismo y la defendida por la *deep ecology*. Para que eso ocurra, según este autor: «*... tendrá, por tanto, que hacerse una fenomenología de las señales de lo humano en la naturaleza*» para «*acceder a la clara conciencia de lo que en ella puede y debe ser valorado*» (libertad, finalidad y belleza).

Tenemos así que un paisaje es un espacio construido de muchas materialidades, y en diferentes tiempos, que se construye sobre una estructura genésica, definida por los componentes morfológicos, matriciales, como son el relieve, el suelo, la vegetación y el agua. Es la figuración de la *fhusis* (fuerza vital) y del cosmos, de la Naturaleza en el sentido aristotélico. El paisaje es un fenosistema en perpetuo movimiento y constante transformación, como resultado de un conjunto de relaciones y de contaminaciones que se generan entre las diferentes corporalidades que la constituyen. Por tanto, el paisaje no es sólo soporte. Pero tampoco es el escenario que encuadra, que enmarca el hacer humano. Es el vínculo relacional entre *topos* y *locus*. Es la propia Historia.

## 3. Los tiempos del paisaje

Reafirmamos que el paisaje es expresión de la existencia y forma de representación, en el espacio y en el tiempo, de la relación que el hombre establece con la naturaleza. No es simplemente expresión de un tiempo, sino manifestación de todos los variados tiempos que, actuando con el sitio y la materia, definen espacialidades, memorias e identidades.

10 Citado por Adriana Veríssimo Serrão, «Filosofia e Paisagem, Aproximações a uma Categoria Estética», en *Philosophica* 23, Departamento de Filosofia, Faculdade Letras da Universidade de Lisboa, 2004, pp. 100-101.

El tiempo «cronológico» en su conjunto determina marcas, formalizaciones, signos identitarios, que el tiempo biológico, por el proceso natural que implica, modela en una construcción evolutiva.

Aunque pueda ser mediatizada literaria y pictóricamente, el paisaje es una realidad socialmente cognitiva, y es un proceso eidético, es decir, es más que un objeto cuantificable, es un conocimiento, es una forma cultural de ver, o más bien, de relacionarnos ideal y materialmente con el espacio que nos envuelve.

En el paisaje, el espacio, la materia, el tiempo (pasado, presente, futuro y el tiempo biológico) y el proceso están objetivamente presentes. Se combinan y estructuran entre ellos de forma indistinta y múltiple. Pero es principalmente a través de su experiencia, a lo largo del tiempo y en el tiempo, como la estructura (léase el paisaje) definida por ellos se revela en toda su dimensión.

También encontramos en Musil un testimonio de la necesidad de experiencia y de vivencia *del ser y del estar en* para la comprensión y el reconocimiento del paisaje, cuando escribe:

> *Muchas personas acuden a visitar lugares célebres durante sus viajes de placer. Beben cerveza en los jardines de su hotel, y, si son fuente de conocimientos agradables, se quedan contentos con sus recuerdos. El último día irán a la papelería más cercana y comprarán postales [...]. Las postales que estas personas están comprando son idénticas en todo el mundo.*
> *Son de colores, con árboles y praderas de un verde intenso, el cielo de un azul exagerado, las rocas son grises y rojas, las casas tienen una superficie bastante dolorosa, como si pudieran salir de sus fachadas en cualquier momento, y el color es tan poderoso que deja un contorno en forma de línea delgada en el otro lado de la tarjeta. Si el mundo tiene realmente este aspecto, no habría nada mejor que hacer que pegarle un sello y depositarlo en el siguiente buzón de correo. En estas postales escriben: «Aquí todo es increíblemente bello» o bien: «Esto es maravilloso»*[11].

El paisaje ya no debe ser entendido sólo como aquello que se contempla, sino como un producto de la relación entre sujeto y espacio. Como lugar de experiencia vital donde se establecen derechos y deberes. Los deberes se basan, en nuestra opinión, en una relación ética y estética con el paisaje. Pues debe enraizarse al *topos* en una diversidad de relaciones, en perpetuo movimiento y en constante evolución, entre los factores bióticos y abióticos, entre las distintas y variadas funcionalidades y

11 Citado por Michael JAKOB, *op. cit.*, p. 38.



7. Caos urbanístico en la periferia de Lisboa, Santo António dos Cavaleiros, Loures.
Créditos fotográficos Alexandre Cancela d'Abreu.

entre las diferentes imágenes y significados, inherentes a la unidad estructural ecológica. Los deberes se basan en el respeto a la temporalidad y la materialidad, viva, dinámica y sistémica, del propio paisaje.

La estética, sobre la que hemos hablado antes, ya no puede seguir siendo una estética romántica que concede al espíritu el atributo de la vida y, por tanto, determina que la naturaleza, el paisaje, sólo sea reconocido emocionalmente en cuanto representación artística, literaria o pictórica.

Hablamos más bien de una valoración estética en la que se recoge la experiencia de un lugar singular, individualizado, dotado de sus propias características, determinadas no sólo por sus propiedades morfológicas naturales, sino también por la identidad cultural e histórica.

Hablamos de la relación emotiva, inherente al vínculo relacional entre hombre y naturaleza, en la que se funda todo paisaje, y que determina su aceptación como un complejo en el cual se procesa la experiencia vital.

Hablamos de la relación emotiva que se genera en la materialidad, en la corporalidad y la temporalidad del propio paisaje.

La no aceptación, el no reconocimiento de la validez y la importancia de estos supuestos en el diseño y construcción de paisajes, ya sea por ignorancia o simplemente porque se consideran atrasados, hacen y han hecho que el paisaje se desvanezca.

El binomio *topos-locus* se pulveriza, se desintegra. Y surge el espacio fragmentado, discontinuo, deshumanizado, sin referencias tópicas y existenciales. Un paisaje sin memoria física y espiritual origina la no-historia, la antítesis del Edén.

Sólo una comprensión integradora, incluyente y, por eso, interdisciplinar, del paisaje en cuanto espacio relacional estético y ético de la relación hombre-naturaleza puede impedir que *la erosión debida a los elementos y la brutalidad de los hombres se unan para crear una apariencia sin igual que no pertenece a escuela alguna ni a ningún tiempo (...)*[12].

El paisaje es espacio de habitar, en el sentido heideggeriano.

Por consiguiente, es un espacio finito, cuya espacialidad está esencialmente definida por su materialidad. Materialidad natural que le ofrece movimiento, transitoriedad, apertura y exterioridad que se inscriben en la finitud en la que la historia, la cultura, desmarca todo lo incomprensible que hay en la naturaleza.

Es un espacio de naturaleza finito, inteligible y vivencial. Se trata de una «finitud abierta» *(finetezza aperta)*. Un espacio donde se reúnen simultáneamente tres dimensiones: finitud (espacio finito inteligible, vivido en oposición al ilimitado inaprensible de una naturaleza total), apertura (de un espacio abierto en el sentido dinámico de transformación y de la evolución) y exterioridad (ya que ofrece el cielo). De estas tres dimensiones del paisaje emerge una meta-espacialidad del espacio y una suspensión, cristalización del tiempo, como enunció Rosario Assunto[13].

*La sucesión sucesiva de sucesos que se suceden sucesivamente sin cesar* que caracteriza el tiempo humano, el tiempo histórico lineal, el paisaje, por su materialidad natural, ofrece una temporalidad inclusiva y una temporalidad evolutiva, circular, sin principio ni fin, en continua renovación y rejuvenecimiento. Donde cada tiempo es designio de un tiempo anterior y de otro que le sucede[14].

12 Marguerite YOURCENAR, *O Tempo Esse Grande Escultor*, Difel, Lisboa, 1983, p. 51. [Hay edición en *El tiempo, gran escultor*, Alfaguara, Madrid, 1999, p. 67].

13 Rosario ASSUNTO, *op. cit.*, pp. 25-28, 33.

14 *Idem*, pp. 83-92; 105-108; 122-138.

El paisaje es, por tanto, un espacio que propone una vivencia y una experiencia de una temporalidad inclusiva, cualitativa e integradora de una temporalidad evolutiva.

La primera corresponde al tiempo inclusivo, o *estar en*, que encontramos expresado de manera intimista en Federico García Lorca:

> *Son muy vagos los recuerdos de los jardines... Al pasar sus umbrías la melancolía nos invade... Todas las melancolías tienen esencia de jardín... La hora del crepúsculo, hace palpitar a los jardines con temblores de matices tenues que tienen toda la gama del color triste... Tras las marañas obscuras de la yedra, revive el espíritu de la mujer que nos persigue..., y entre la plata melosa de la fuente y la intranquilidad constante de las hojas pone nuestra fantasía las visiones espirituales de nuestro mundo interior que hace brotar la maga sugestión del ambiente*[15].

Pero a este *ser y estar* intimista que propone la temporalidad inclusiva del paisaje hay que sumar *un ser y un estar* de dimensión universalista que todos reconocemos y con los que nos identificamos. Pues el paisaje ha sido, y es, morada primitiva, original. Todos la llevamos tatuada en nuestro cuerpo y en nuestro espíritu a través de las formas, texturas, sonidos, aromas y sabores que captamos de él. Hypollite Taine, en su *Viaje a Italia* (en la visita a la Villa Borghese), deja constancia de esta dimensión identitaria universal que está presente en la temporalidad, cuando escribe:

> *Todo lo que es humano es ordenado y, por tanto, fatigoso. Las líneas de los edificios son siempre rígidas; una estatua, un cuadro, no son más que un espectro del pasado. Las únicas cosas que proporcionan un placer completo son los seres naturales, en su labor de hacerse y de transformarse, que viven, y cuya sustancia, por decirlo así, circula. Se pasan aquí las tardes enteras mirando los robles verdes, la vaga tinta azulada de su verdor, su redondez, tan amplia como la de los árboles de Inglaterra*[16].

Esta cita de Taine introduce el tema de la temporalidad evolutiva, circular (*... que viven, y cuya sustancia, por decirlo así, circula*, en palabras de Taine). La temporalidad evolutiva es el tiempo biológico. Es el devenir

15 Federico García Lorca, *Impresiones y paisajes*, edición de Rafael Lozano Miralles, Cátedra, Madrid, 1994, p. 157.

16 Citado en Pedro García Montalvo, *Las Villas de Roma*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia, 1984, p. 47.

natural inherente a la materialidad de las estructuras naturales que construyen el paisaje. Por su propio devenir, la infinita y constante construcción evolutiva de la naturaleza es capaz de crear. El paisaje se re-escribe, se reinventa en cada tiempo del tiempo, a partir de una estructura matricial, en el tiempo biológico y en el tiempo del paisaje.

«*Algunas de estas modificaciones son sublimes. A la belleza tal como la concibió un cerebro humano, una época, una forma particular de sociedad, dichas modificaciones añaden una belleza involuntaria, asociada a los avatares de la historia, debida a los efectos de las causas naturales y del tiempo*», así es como Yourcenar ve y califica la temporalidad evolutiva[17]. También Alois Riegl considera estas marcas del tiempo como fundamentales para el reconocimiento universal del valor de los monumentos de la antigüedad[18].

Si la temporalidad inclusiva propone una suspensión, una cristalización del tiempo, un paréntesis en lo cotidiano, la temporalidad evolutiva determina su contrario: la constante mutabilidad del tiempo. Todo se convierte en perpetuo devenir.

Este tema de la constante regeneración en un tiempo suspendido, en un espacio limitado, fue interpretado por muchos pintores y escritores[19] que han tratado el tema *Et in Arcadia Ego*. Expresión que, como Erwin Panofsky ha publicado en 1955 en un ensayo titulado *Et en Arcadia Ego: Poussin y la tradición elegíaca*[20], debe ser traducido como «la muerte también existió en la Arcadia».

Arcadia, tierra de los bienaventurados, lugar de los dioses, paisaje arquetípico, lugar ideal, utópico y eutópico, contiene en sí mismo el sentido de la muerte, de la regeneración que le es dado consustancialmente por su materialidad.

Es esta constante transformación quien construye y marca el paisaje, es este constante principio y fin, es esta finitud abierta quien concede al hombre tranquilidad, seguridad y futuro.

Temporalidad cronológica: lineal y finita; temporalidad inclusiva: intimista y universal; temporalidad evolutiva: circular e infinita, estos son los tiempos del paisaje. Y son los atributos que califican el paisaje

17 Marguerite YOURCENAR, *op. cit.*, p. 50. [En la ed. española, p. 66].
18 Alois RIEGL, *El Culto Moderno a los Monumentos*, Visor, Madrid, 1987 (1.ª ed. en alemán, 1903).
19 Entre otros: Giovanni Francesco Guercino, Nicolas Poussin, Giovanni Baptista Cipriani, Carl Wilhelm Kolbe, Goethe...
20 Erwin PANOFSKY, *O Significado das Artes Visuais*, Presença, Lisboa, 1980, pp. 185-199. [Hay edición en español: *El significado en las artes* visuales, Alianza, Madrid, 1979 y post., pp. 323-348].

en cuanto categoría estética de la naturaleza. Pero son también los que revelan y construyen una de las narrativas del concepto multidiscursivo del paisaje: el paisaje historia.

## Bibliografía


ANDRESEN, Teresa (coord.), *Do Estádio Nacional ao Jardim Gulbenkian, Francisco Caldeira Cabral e a Primeira Geração de Arquitectos Paisagistas (1940-1970)*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2003.

—, *Francisco Caldeira Cabral*, Reigate Landscape Design Trust, Reigate, 2001.

ASSUNTO, Rosario, *Il paesaggio e l'estetica*, Giannini, Nápoles, 1973.

BENDER, Barbara, *Landscape: Politics and Responsability*, Oxford, 2002.

CARAPINHA, Aurora (coord.), *A Utopia e os pés na terra*, Instituto Português dos Museus, Lisboa 2003.

—, *O Jardim da Fundação Calouste Gulbenkian*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2006.

DIECRICH, Lisa, *On Site*, Birkhäuser, Zúrich, 2009.

DONADIEU, Pierre; PÉRIGORD, Michel, *Le Paysage*, Armand Colin, París, 2007.

GARCÍA LORCA, Federico, *Impresiones y paisajes*, Cátedra, Madrid, 1994.

GARCÍA MONTALVO, Pedro, *Las Villas de Roma*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia, 1984.

JAKOB, Michael, *L'Emergence du Paysage*, Infolio, Gollion, 2004.

MADERUELO, Javier, *El Paisaje, Génesis de un Concepto*, Abada, Madrid, 2005.

MENDOÇA, Nuno de, *Para uma Poética da Paisagem*, 2 vols., Universidade de Évora, Évora, 1989.

PANOFSKY, Erwin, *O Significado das Artes Visuais*, Presença, Lisboa, 1980. [Hay edición en español: *El significado en las artes visuales*, Alianza, Madrid, 1979 y post.].

PESSOA, Fernando, *Gonçalo Ribeiro Telles – Esboço Biográfico*, Costa do Castelo Filmes, Lisboa, 2002.

RIEGL, Alois, *El Culto Moderno a los Monumentos*, Visor, Madrid, 1987 (1.ª ed. en alemán, 1903).

SERRÃO, Adriana Veríssimo, «Filosofia e Paisagem, Aproximações a uma Categoria Estética», en *Philosophica* 23, Departamento de Filosofia, Faculdade Letras da Universidade de Lisboa, 2004.

SPIRN, Anne Whiston, *The Language of Landscape*, Yale University Press, Londres, 1998.
VENTURI FERRIOLO, Massimo, *Ethice del Paesaggio - il Progetto del mondo umano*, Editori Riuniti, Roma, 2002.
YOURCENAR, Marguerite, *O Tempo Esse Grande Escultor*, Difel, Lisboa, 1983. [Hay edición en español: *El tiempo, gran escultor*, Alfaguara, Madrid, 1999].

## 5. *HISTORIAS* DE JARDINES: *TATUAJES* DE UN PATRIMONIO VIVO

ANA LUENGO

Desde Platón a Gaudí, de Leonardo da Vinci a Le Corbusier, la idea de un lugar imaginado, soñado, a veces entrevisto, ha sido una constante y una referencia a lo largo de las civilizaciones. Milton le cantaría en su *Paraíso Perdido* (1668)[1], y su imagen se representa, indeleble, en multitud de artefactos, desde alfombras que contienen un paraíso cuatripartito dibujadas en ellas, a clavicordios, juegos de cartas o tazas de porcelana.

Su imagen ha ido cambiando, acoplándose a cada momento histórico, no sólo reflejando la psiquis de su creador sino materializando la estructura espiritual básica de cada sociedad y de cada cultura. Como si de un tatuaje se tratase, la exteriorización de estos procesos internos ha presupuesto el tratamiento –real o representado– de un espacio que de esta manera definía su vocación. Éste se va a convertir en un microcosmos de una realidad superior que lo relaciona con el mundo a la vez que lo diferencia de la Naturaleza, cuya estructura mimetiza, llegando a incorporar la infinitud del universo dentro de sus propios límites. El jardín se convierte así en *metapaisaje*[2]: la representación en un espacio y un tiempo delimitados de los ideales y aspiraciones del hombre.

1 […] *Allí, había un lugar, / que no existe más (el pecado, no el tiempo llevaron /a cabo este cambio) / Desde el cual el Tigris, al pie del Paraíso, / se lanzaba sobre un valle hacia la tierra, hasta /que una parte de sus aguas surgía como una fuente / cerca del árbol de la Vida.* […]. John Milton, *El Paraíso Perdido*, 1668.

2 Esta idea fue expresada ya por Rosario Assunto en numerosas de sus obras. Véase de este autor *Ontología y Teleología del Jardín*, Tecnos, Madrid 1991.

Así lo define la Carta de Florencia, redactada por el Comité Internacional de Jardines Históricos ICOMOS-IFLA, el 21 de mayo de 1981, en su artículo 5: «*Expresión de trazos entre la civilización y la naturaleza, lugar de deleite, propicio a la meditación o el ensueño, el* jardín adquiere el sentido cósmico de una imagen idealizada del mundo, *un 'paraíso' en el sentido etimológico del término, que da testimonio de una cultura, de un estilo, de una época, y eventualmente de la originalidad de un creador*»[3].

John Gerard en *The Herbal Garden* (1597) ya escribió que «*el más antiguo monumento del mundo no es otro que el Paraíso y su jardín del Edén* [...]», premisa donde confluye esta doble imagen que hoy se encuentra en los jardines patrimoniales. En efecto, de la misma manera que la propia figura del jardín lleva emparejada una idea de imagen arquetípica del mismo, la propia génesis del concepto de monumento patrimonial entendido no de una manera pasiva sino más bien como una serie de procesos de selección e interpretación por parte de la cultura receptora, definen la imagen que de éste se tiene en una época determinada.

Esta idea de *interpretación cultural* subyace en el propio concepto de *jardín histórico*, puesto que es gracias a la visión conjunta aportada por el Historicismo y el Romanticismo que se había generado un *sentimiento* de valoración del pasado a mediados del siglo XIX.

Su investigación correrá ya a cargo de diversos organismos y cuerpos especializados surgidos en numerosos países europeos –la Sociedad para la Protección de los Paisajes y la Estética (1837) en Francia, la Society for the Protection of Ancient Monuments (1877), en Inglaterra, entre otros–. A su labor paulatinamente, y tras agudizarse la situación en la que habían quedado muchos de los bienes patrimoniales de Europa tras las dos guerras mundiales, se irán incorporando diversos documentos –la Carta del Restauro (1883) redactada en Italia por Camillo Boito, la Carta de Atenas (1931) y la de Venecia (1964)–[4].

Pero mientras se caminaba hacia el objetivo de lograr un estudio comparativo y sistemático que permitiese una visión lo más analítica posible de nuestro pasado histórico –artístico y cultural–, la Europa de finales del siglo XIX y mitad del siglo XX sufría un momento convulso.

3 Carmen AÑÓN FELIU, *Cultura y Naturaleza, Textos Internacionales*, Asociación Cultural Plaza Porticada, Torrelavega, 2001, p. 338.

4 En ellas se definirían los principios teóricos de la restauración a nivel internacional, introduciendo la idea del *pastiche* y el peligro del *revival*, pasando a convertirse en documentos decisivos para fraguar el concepto de monumento urbano y sitio histórico, urbano o rural.

En primer lugar, el paso de unos sistemas políticos absolutistas a los nuevos sistemas nacionales propició el nacimiento de diversos estados europeos, la consolidación de poderosas naciones, como la italiana o la belga, o el incremento de la presencia colonial en el mundo no europeo de países como Francia, Inglaterra o Alemania. En segundo lugar, las dos grandes guerras mundiales –1914-1918 y 1940-1945– implicaron largos periodos de recuperación, de paradas, rupturas y retrocesos que generaron graves crisis de identidad subsanadas mediante el auge de valores fundamentados en criterios de tipo racial, histórico, cultural o religioso.

En el mundo de la jardinería, cuando en el siglo XIX se agotó la ideología que había acompañado al jardín paisajista, se va a asistir a la aparición de una tendencia de recuperación historicista de los grandes estilos del pasado y sobre todo de aquello que estaba impregnado de una fuerte imagen nacionalista. Se generaron en cada país fórmulas que recuperaban el estilo histórico más ajustado a cada una de las identidades nacionales, potenciando estas características en detrimento de una diversidad paisajística que, tristemente, pasó a un segundo plano durante prácticamente todo el siglo XX.

Fruto de estas ideologías, quedarán asociados los movimientos estilísticos a una nacionalidad concreta: el *jardín renacentista* será dominio exclusivo de los italianos; el jardín barroco pasará a denominarse *jardín francés*, y los jardines pintorescos realizados siguiendo los parámetros establecidos en Inglaterra durante el siglo XVIII, *jardines ingleses*. En España, al igual que en estos otros países, aparecerá el término *jardín español*, refiriéndose a aquellos jardines con referencias moriscas, quedando descartados como nacionales jardines de otras épocas[5].

Sin embargo, toda esta corriente de recuperación estilística se producía desde la óptica del movimiento Moderno que aglutinaba todo un conjunto de ideas con vertientes muy diversas, pero que globalmente entendía cualquier imitación de los estilos del pasado como la falta más absoluta de creatividad, condición imprescindible para el desarrollo de una obra de arte. Tal y como expresó Georges Gromort, *el estudio de los elementos que ha creado la tradición local* [conduce] *a una forma de expresión suficiente-*

5 Para más información consultar Ana LUENGO AÑÓN, «El modernismo vernáculo», en *Naturaleza, Paisaje, Territorio: los parámetros del jardín español*, Ministerio de Cultura, Madrid, 2007, pp. 107-128.

*mente sorprendente para entenderse en algunas partes como muy moderna*[6], lo que supondrá que esta revisión de los estilos nacionales que se producirá desde finales del siglo XIX no supone una mera copia o imitación de los estilos originales sino una conciliación de los elementos históricos y las nuevas modalidades figurativas inspiradas en las más recientes modas.

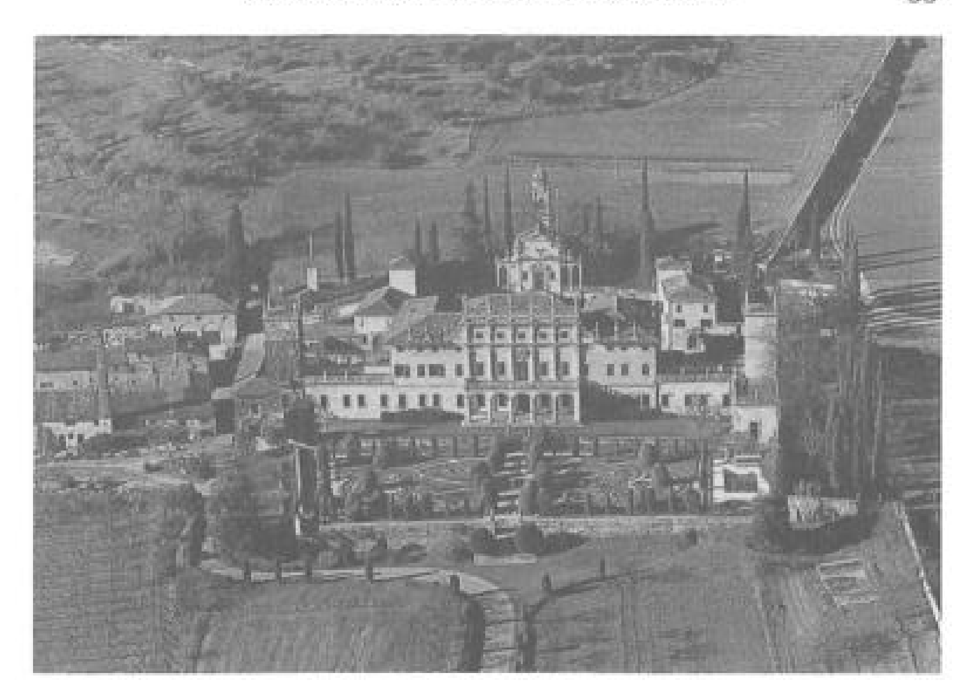
El primer paso en este proceso es necesariamente el de conocer el pasado, y por ello numerosos estudiosos –muchos de ellos paisajistas en ejercicio– se lanzaron a la tarea de investigar los jardines históricos. Aunque esta corriente se produce casi simultáneamente en muchos países de Europa a la vez que en Estados Unidos, será probablemente en Inglaterra donde tiene mayor ímpetu y desde donde se inicia una corriente divulgativa de revalorización del pasado patrimonial paisajístico. Se produce así una primera «hornada» de libros sobre la materia que abarcan todos los estilos y tipologías, que serán prolijamente editados tanto en el Viejo como en el Nuevo continente.

Sobre los jardines ingleses, serán muchas las publicaciones editadas, entre las que se encuentran los números de *The Studio*, la historicista *English houses and gardens en the 17th and 18th centuries*, o auténticas monografías sobre los jardines ingleses y su historia –*A history of Gardening in England* (1900) de Alicia Amherst, *The charm of the English Garden* (1910), de Dion Clayton Calthrop, *The Story of Gardening* (1932), de Eleanor Sinclair Rhode– ayudan a difundir este patrimonio.

Algo similar sucede en Francia donde, precisamente en este momento la guerra de 1870 y la consiguiente derrota de Sedán conllevan un auge del nacionalismo francés y por ende la reafirmación del *jardín a la francesa*, que no podía ser otro que el de Le Nôtre, el genio del esplendor francés[7]. En este sentido, tras las magníficas obras de Arthur Margin –*Les jardins. Histoire et description* (1867)– y de Edouard André, el gran paisajista francés, *Traitè general de la composition des parcs et jardins* (1879), destacan una serie de publicaciones en los primeros años del siglo XX: *L'art des jardins*, de Georges Riat (1900), *L'art des jardins*, de François Benoî<t (1903), *Choix des plantes*, de Georges Gromort (1910), *L'art des jar-*

6 Georges GROMORT, *L'art des jardins*, Vincent Fréal, Paris 1953.

7 Ernest de Ganay, importante amateur y crítico de arte, apasionado de los jardines, daría forma a estos principios en la introducción que hace al libro de Corpechot: *la esencia de la calidad del espíritu de Francia, la pureza y la perfección del instrumento intelectual entregada a los más grandes genios de nuestro linaje aparece en Versalles en todo su esplendor*. Corpechot, Lucien, *Les jardins de l'intellegence*, Emile Paul, París, 1912. Citado en Monique MOSSER, *Entre bibliotheque et jardin*, De l'Imprimeur, Paris 2005, p. 26.



1. Villa Alegri Arvedi (Verona), con el parterre barroco realizado por Cecil Pinsent a principios del siglo XX.

*dins du XV au XX siècle,* de Marcel Fouquier (1911), y *Les jardins de l'intelligence,* de Lucien Corpechot.

Sin embargo, en otros países como Italia y España, será una visión foránea la que defina su jardín. Se comprueba así cómo las primeras publicaciones en estos países corresponden a autores extranjeros –americanos, ingleses, franceses– que imprimen sobre la realidad nacional su peculiar mirada. De entre ellas, cabe destacar la obra del americano Charles A. Platt, quien a finales del XIX realiza varios viajes a Italia, escribiendo una serie de artículos y en 1894 una publicación –*Italian gardens*– que influirá decisivamente sobre la imagen del jardín italiano en América. Pronto le seguirá *Italian villas and their Gardens* (1904) de Edith Wharton con ilustraciones de Maxfield Parrish, la obra de H. Inigo Triggs *The art of garden design in Italy* (1906), Julia Cartwright con *Italian gardens of the Renaissance* (1914), Rose Standish Nichols y su *Italian pleasure gardens* (1931), y finalmente cabe mencionar el *Italian Gardens of the Renaissance* de J. C. Shepherd y G. A. Jellicoe (1925).

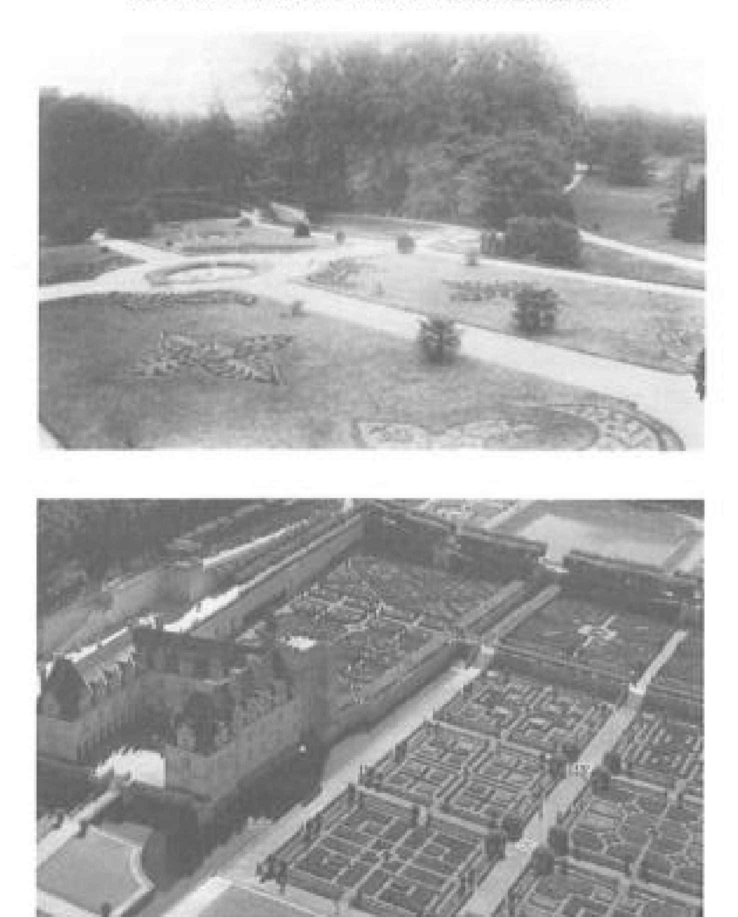
En lo que respecta a nuestro país, la situación política y las crisis económicas que se estaban produciendo a finales del siglo XIX y princi-

pios del XX no favorecían el nacimiento de una conciencia de los valores propios de nuestro jardín[8]. Éstos serán descubiertos por visitantes y turistas extranjeros tal y como demuestra la producción bibliográfica del periodo: Mildred Stapley Byne y Arthur Byne con sus *Spanish Gardens and Patios*, Rose Standish en *Spanish and Portuguese Gardens*, publicado el mismo año (1924); en 1929 C. M. Villiers-Stuart publica el primer libro en Inglaterra sobre el tema de *Spanish Gardens*, y finalmente Georges Gromort publica en 1906 sus dos volúmenes de *Jardins d'Espagne*.

Todas estas ediciones recogerán por primera vez levantamientos más o menos fiables, fotografías y otros datos históricos o estilísticos de los jardines incluidos en ellos. Se propagarán a una velocidad asombrosa en toda una elite cultural que va a utilizarlos no sólo como fuente de conocimiento sino también como inspiración para la ejecución material de sus propios jardines privados. De las hipotéticas reconstrucciones de villas italianas que incluye Íñigo Trigos en su libro, se pasará a la renovación material de jardines auténticamente patrimoniales o a la ejecución de nuevos parques basándose en sus aspectos históricos. Sería prematuro hablar en estos momentos de una filosofía de la restauración de los jardines históricos, puesto que se trata más bien de recuperaciones estilísticas en las que se yuxtaponen numerosos conceptos incluso contradictorios entre sí que oscilan entre la restauración, la recuperación, la recreación o incluso la *repristinación*: la idea de volver algo a su origen implicando una vuelta a una imagen idealizada del mismo.

Las consecuencias de esta visión que plasma sobre la realidad física del jardín el arquetipo de un momento social, convirtiéndolos en símbolos nacionales, se encuentran esparcidas abundantemente a lo largo de todo el continente europeo, e incluso en América del Norte. Allí se encuentran algunos de los ejemplos más interesantes –y más *kitsch*– de este periodo, patentes en los increíbles proyectos de numerosos paisajistas activos desde 1870 hasta la década de los años 30 del siglo XX –el Great Estate Era–. Asombrosos por su extensión –a escala del nuevo país– y por la inclusión de numerosos elementos directamente tomados de algunas de las publicaciones que se han mencionado anteriormente, estos proyectos no tienen que respetar ningún jardín preexistente por lo que hacen gala de un eclecticismo histórico altamente sofisticado.

8 Para más información sobre el tema, consultar Carmen AÑÓN, «Sentimiento y Construcción del Jardín Español», en *Histories of Garden Conservation, Case studies and critical debates*, Leo Olschki, Florencia, 2005, pp. 359-389.



2. El château de Villandry en 1906, con el parterre de amor antes de su «restauración».
3. Vista general de los jardines y potager del château de Villandry.

Especialmente significativa en este sentido es la obra de A.E. Hanson (1920-1932), como la mansión de Harold Lloyd en Beverly Hills, donde recrea escenarios palladianos con fuentes copiadas de las villas mediceas, escaleras de agua u otros elementos castizos –ya no italianos sino españoles– como canalillos de agua y demás parafernalia, que también imitarían muchos de sus compatriotas.

Paralelamente, en el Viejo Continente otros muchos paisajistas están trabajando en la línea apuntada anteriormente que no busca realmente lograr un efecto histórico puesto que [...] *en este momento histórico, el retorno a la historia no es un objetivo en sí mismo, sino que constituye —como en cada momento de*

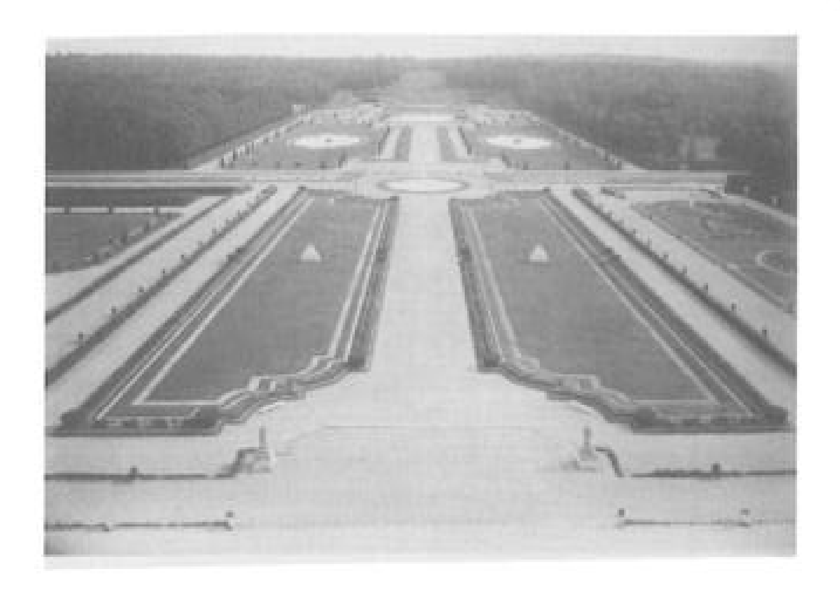
*auténtica creación– una herramienta al servicio del proyecto*[9]. Se trataba de volver a encontrar la pureza de las formas, el rigor del diseño y la coherencia del conjunto, permitiendo que el lugar se expresase por sí mismo, sin accesorios superfluos, manteniendo su autenticidad.

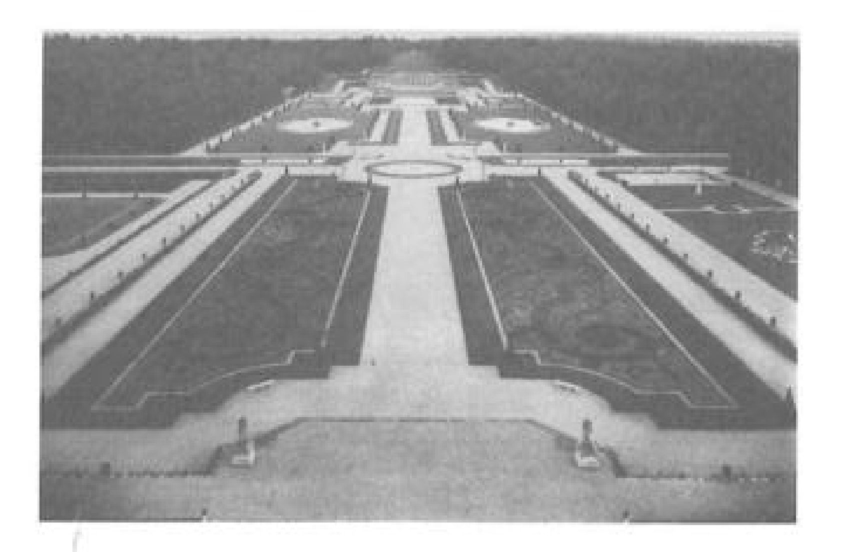
Su base, a diferencia de los americanos, son los jardines verdaderamente patrimoniales, donde pondrán en práctica su especial visión de los mismos. Ejemplo de ello es el trabajo de dos arquitectos paisajistas –Harold Ainsworth Peto (1854-1933) y Cecil Ross Pinsent (1884-1963)– que trabajarán incansablemente para muchos ingleses y americanos afincados en Italia incorporando toda una filosofía que se basaba en la *recreación* de un jardín propio del espíritu italiano, de su suelo, de su clima. Testimonio de esta visión serán las intervenciones en muchos de los jardines patrimoniales italianos más paradigmáticos[10], muchas de las cuales han acuñado la imagen utópica del jardín renacentista tal y como se conoce hoy en el mundo.

Algo similar sucede en las intervenciones de los Duchêne –Henri (1841-1901) y Achille (1866-1947), padre e hijo– en algunos de los grandes jardines clásicos franceses como Versalles, Le Marais, Courances, Chenonceau, Wideville, Breteuil, etc., o incluso en abadías históricas, como la de Royamont, donde realizarían su propia interpretación de un jardín medieval. En Vaux-Le-Vicomte, uno de los primeros jardines del gran Le Nôtre (1652), empezarán a recuperar su imagen primitiva tras la drástica transformación en un parque paisajista que sufre a principios del siglo XIX a manos del duque Charles de Choiseul-Paslin. En esta obra intervendrán tanto Henri (1898) como Achille (1908), y el fruto de sus trabajos se puede observar fielmente en las fotografías que el propio Achille irá sacando de las diversas fases de transformación de éstos. Se comprueba así cómo a lo largo de los años irán modificando su propia obra, cambiando los parterres de dimensiones, configurando de manera diferente la sección y el dibujo de los mismos, moviendo la estatuaria de sitio y, en algunos casos, ¡haciéndola desaparecer finalmente!

9 […] *Dans ce moment exemplaire le retour à l'histoire n'est pas un but en soi, il constitue –comme à chaque moment de création veritable– un outil au service du projet*. Monique Mosser, «Sous l'objectif, les jardins des Duchêne entre histoire et création», en AA.VV., *Le Style Duchêne. Architectes Paysagistes*, Du Labyrinthe, París, 1998, p. 24.

10 Villa Tatti, villa Balze –de perfume medievalista–, villa Medici y villa Sparta –las tres en Fiesole–, villa del Ombrellino –de la madre de Violet Trefusis–, Papeano, Piazza Calda, la Foce –uno de los jardines más importantes de la Toscana–, villa Scafari –para la reina Elena de Rumania–, villa Sorgentice Chiesa, etc.





4. Vaux-le-Vicomte: el parterre central tras la intervención de Henry Duchêne, 1898.
5. Vaux-le-Vicomte: el parterre central tras la intervención de Achille Duchêne, 1911.

Una intervención más radical sufrirá el Castillo de Villandry, el último de los grandes castillos que fueron construidos en las márgenes del Loira durante el Renacimiento (1536)[11]. El castillo, residencia de Jean Le Breton, ministro de Francisco I, sufrió a lo largo de su historia graves transformaciones en lo que respecta a la arquitectura como a los jardines, hasta que en 1906 Joachim Carvallo y su mujer, Anne Coleman, se proponen devolverle su antiguo esplendor. Para ello utilizarán documentación histórica –significativamente *Les Plus Bastiments de France*, de Androuet du Cerceau (1499) y el *Monasticum Gallicum*, una de las más importantes fuente de información de los monasterios franceses hasta el siglo XIV–, a la vez que cuentan con el apoyo de Javier de Winthuysen –personaje clave en la salvaguarda de nuestros jardines españoles–. El resultado es un parque altamente ecléctico compuesto de diversas zonas donde se encuentran, divididos en terrazas, jardines imitando huertos renacentistas, estanques barrocos y otros jardines puramente modernos. En éstos Winthuysen, fiel a su estilo, incluye elementos de carácter clásico –sus fuentes copias de los jardines sevillanos tamizados por una pureza más *moderna*–.

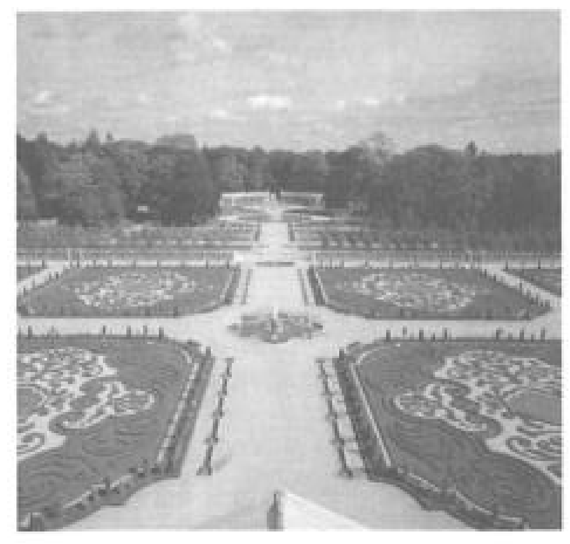
Lo paradójico es que para el ojo del no iniciado, Villandry –además de ser uno de los monumentos más visitados de Francia– constituye hoy uno de los prototipos de jardín renacentista francés. Contradictoriamente, la opinión de que los jardines son parte del patrimonio cultural nacional ha conducido tanto a la reconstrucción de los antiguos como a la construcción de otros nuevos en el nombre de una tradición inventada más que de una conservación estricta. Todas estas intervenciones ponen de manifiesto una perspectiva contemporánea del pasado que pretenden volver a reproducir, obviando algunos datos históricos que estiman de menor valor.

Éste es el caso del actual Jardín Botánico de Leyden (Holanda). Fundado en 1575, su director fue el eminente botánico Carolas Clusius –también conocido como Charles de l'Ecluse–, quien configura, hacia el año 1594, una de las mejores colecciones de plantas del periodo entre las que se encontraban los preciadísimos tulipanes que acaba de traer Busbec, el embajador turco en la corte de Maximiliano II en Viena[12]. Este jardín, que

11 Alix De Guitaut-Vienne, *Joachim Carvallo et l'oeuvre de la demeure historique*, Le Cercle du Patrimoine, Ginebra, 2004.

12 Leslie Tjon Sie Fat, «Clusius' garden: a reconstruction» en Tjon Sie Fat, Leslie; De Jong, Eric, *The Authentic Garden. A sympoisum on gardens*, Clusius Foundation, Leiden, 1991, pp. 3-12.





6. Het Loo, el parque paisajista de Luis Napoleón, 1806-1810.
7. Het Loo, el parterre central tras la restauración, 1977-1984.

desaparece en algún momento de su historia y cuyo solar es edificado en ese momento, se reconstruye en 1932 en un sitio diferente al original. Para hacerlo aún más difícil, la parcela elegida es ligeramente inferior en tamaño –un tercio menor que la original–, no conserva la arquitectura del momento y, ¡además tiene otra forma! Todo ello no impide, sin embargo, su reconstrucción, si se puede llamar así,, convirtiéndolo hoy en día en una de las mejores colecciones de plantas del siglo XVI–.

Aunque parezca increíble, la mayoría de los jardines patrimoniales que actualmente se toman como referencia de estilos jardineros paradigmáticos son el fruto de intervenciones de diversa índole que en

muchos casos no ocultan su intención de no ser fieles a la historia, realizando incluso una falsificación de la misma. La historiografía, en realidad, no es sino el arte de escribir los hechos pasados, y como tal a lo largo de nuestra civilización ha hecho gala de una gran capacidad interpretativa que, en el mundo de los jardines, va a perdurar hasta bien entrada la década de 1970-1980. En este momento se produce un reforzamiento de las ideas más conservacionistas en detrimento de esta actitud más libre e interpretacionista, en la línea de la destrucción del legado del movimiento Moderno, creándose el clima y el apoyo social para la conservación de los jardines que quedaría plasmada de una manera científica y metodológica en la Carta de Florencia. Su artículo 15 establece que: [...] *toda restitución de un jardín histórico no debe abordarse más que después de un estudio profundo de búsqueda y recopilación de todos los documentos relativos* [...] *capaz de asegurar el carácter científico de la intervención*[13].

Las nuevas tendencias irían ahora encaminadas a reproducir lo que los jardines una vez fueron, a conservar la esencia del jardín, la *autenticidad* del mismo, definida mediante aquellos invariantes formales característicos de cada periodo que producen una suma de percepciones única y singular para cada espacio proyectado.

Este concepto de autenticidad aparece ya en la Carta de Venecia de 1964, y a partir de ahí ha seguido desarrollándose hasta convertirse en la actualidad en uno de los pilares básicos de la doctrina patrimonial, según se recoge en la Carta de Nara[14]. En ella se define como *la unidad interna constituida tanto por el proceso creativo y la realización física del trabajo, como por el efecto del paso del tiempo*, y para poder valorarla es necesario el conocimiento y la comprensión de las características originales y las subsiguientes, su significado y las fuentes de información que han definido un determinado bien, expresándose en *la capacidad de un sitio para transmitir su significado*.

Se abre así la puerta a toda una serie de nuevos estudios que entiende el método historiográfico como no el únicamente válido, sino que la propia investigación *in situ* de este *documento vivo* del pasado puede aportar datos relevantes sobre el mismo. La mayoría de estos nuevos análisis se inician necesariamente mediante casos de restauraciones que surgen por todo el mundo en las últimas décadas del siglo XX[15],

13 Carmen AÑÓN FELIU, *op. cit.* p. 339.
14 Carta de Nara sobre la Autenticidad. Nara Conferencie on Authenticity in Relation to the World Heritage Convention, Nara, 1994. Carmen AÑÓN FELIU, *op. cit.* pp. 142-144.
15 Para más información sobre el tema, consultar David JACQUES, «Postwar English attitudes

haciendo gala simultáneamente de una fidelidad histórica indiscutible a la vez que de unos conocimientos técnico-científicos altamente cualificados. Éstos abarcan temas hidráulicos, botánicos, agronómicos, constructivos, forestales o espaciales, como demuestra el interesante proyecto del Palacio y los jardines de Bialystok (Polonia), un gran parque barroco (c. 1725) cuyo trazado se está recuperando en gran medida gracias al análisis perspectivo de iconografía de época[16].

Es imprescindible en este contexto incidir en el tema de la arqueología de jardines puesto que puede afirmarse que el uso de técnicas arqueológicas como método de conocimiento de parques y jardines ha sido de una utilidad inigualable en los últimos años. En algunos de los ejemplos expuestos anteriormente –Vaux, Villandry, etc.– ya se habían descubierto las terrazas y muros de contención de los jardines bajo el sustrato del parque paisajista, pero, aparte de estos usos «circunstanciales», no va a ser hasta la segunda campaña de excavaciones conducidas en Villa Adriana desde 1910 hasta 1957 por Wilhelmina Jashemski que un nuevo mundo pareció abrirse ante el investigador de jardines[17]. El empleo de nuevas técnicas permitió conocer las especies arbóreas utilizadas gracias a los moldes de sus sistemas radiculares a la vez que dar nuevo sentido a muchos espacios dentro de la ciudad cuyo uso había quedado indefinido.

Siguieron a estos primeros ejemplos las excavaciones emprendidas en Williamsburg, Virginia, en las que se halló un gran número de jardines coloniales, las de Monticello –el jardín del presidente Jefferson hoy restaurado–, y significativamente la acometida en Het Loo, la residencia real de Guillermo III de Orange y María Estuardo. Este jardín barroco había sido ejecutado entre 1685-1692 y transformado en parque paisajista a principios del siglo XIX por Luis Napoleón cuando había sido rey de Holanda. Para su recuperación se realizó una labor de investigación exhaustiva durante siete años antes de acometer el proyecto en el que la arqueología jugó un papel decisivo. Gracias a ésta se pudo recuperar la mayor parte del trazado así como sus elementos decorativos –fuentes, mosaicos, etc.– con una exactitud inimaginable hasta ese momento[18].

---

in restoration work», en *Histories of Garden Conservation, Case studies and critical debates*, Leo Olschki, Florencia, 2005, pp. 409-416.

16 Anna OLENSKA, «An analysis of the Layout and Decorations of the garden surrounding the Jan Lemens Branicki's Palace in Bialystock», en *Studi i Materiali*, Osrodek Ochrony, Zabytkowego Krajjobrazu, Narodwa Instytucja Kultury, Varsovia, 1998.

17 Hubo una primera campaña iniciada en 1870 por el gobierno italiano. Para más información, Wilhelmina F. JASHEMSKI, *The Gardens of Pompeii*, Caratzas Brothers, Nueva York, 1979.

18 Louise VAN EVERDINGEN, *Het Loo, de Oranjes en de Jacht*, Joh. Enschedé en Zonen, Haarlem, 1984.

Pocos años más tarde, a las técnicas empleadas hasta el momento –técnicas destructivas– se le añadirían toda una nueva serie de métodos de investigación geofísica (resistividad, magnetometría, etc.) que habían sufrido un gran auge después de la segunda Guerra Mundial especialmente en el Reino Unido[19]. Los ingleses lograrían asombrar por su capacidad de detectar desde microestratigrafías hasta hoyos y camas de plantación, conducciones, fábricas, paseos, etc. Estos datos, contrastados con nuevas técnicas arqueobotánicas –análisis de polen, identificación de fitolitos y otros restos– dejaría ahora al desnudo el alma oculta del jardín.

El caso más espectacular del uso de estas técnicas hasta el momento ha sido sin duda el del Privy Garden en Hampton Court, un jardín creado a semejanza del de Het Loo por su mismo comitente, Guillermo III de Orange, una vez que es investido rey de Inglaterra en 1689. Su recuperación se plantea hacia 1986 cuando arde el ala del palacio que tenía vistas al jardín y al recuperar ésta, se decide unificarla estilísticamente con el mismo. Las obras de ejecución, realizadas en 1992, fueron precedidas de dos impresionantes campañas arqueológicas que, gracias al uso tanto de técnicas de excavación como geofísicas, consiguieron recuperar los más mínimos detalles del mismo. Naturalmente, además de los hallazgos usuales –muros, pedestales, fábricas de ladrillo, canalizaciones, etc.–, el uso de la magnetometría permitió enseñar la microestratigrafía de los parterres de bordado que componían el diseño del jardín[20].

A estos dos proyectos emblemáticos, pronto les seguirían multitud de otros en Austria (Shloshof, jardín barroco de 1725), Bélgica (Enghien, jardín barroco del sigloXVIII), Alemania (Pfaveninsel, jardín paisajista c. 1800)[21], España (Jardín del Rey en Aranjuez[22], Jardín de d. Diego de Castejón, jardín barroco del siglo XVII[23]), etc., que aportarán una visión

19 Para más información sobre estas técnicas, consultar *Journal of Garden History*, Volumen 17, n.º 1, enero-marzo 1997.

20 Simon THURLEY (ed.), *The King's Privy Garden at Hampton Court Palace (1689-1995)*, Apollo Magazine, Londres, 1995.

21 David JACQUES, «The progress of Garden Archaeology», en *Journal of Garden History*, Volumen 17, n.º 1, Enero-Marzo 1997.

22 Carmen AÑÓN FELIU, «The restoration of the King's garden at Aranjuez», en Leslie TJON SUE FAT; Eric DE JONG, *The Authentic Garden, A symposium on gardens*, Clusius Foundation, Leiden, 1991, pp. 97-102.

23 «Recrear el pasado: el jardín del Palacio de los Castejones en Ágreda», en *Jardines Históricos*, Monografías Universitarias de la Universidad Internacional Alfonso VIII, Soria 2003.



8. El Privy Garden de Hampton Court durante las excavaciones de 1992.

más comprensiva de nuestro legado patrimonial jardinero conseguida a partir de la confrontación de la información histórica o de archivo con la del propio lugar.

## Aquí, y ahora

Este artículo no pretende ser en ningún modo exhaustivo sino esbozar las principales corrientes que se han producido en el estudio de nuestros jardines principalmente desde finales del siglo XIX hasta nuestros días, para que se tome conciencia del estado de la cuestión en nuestro país: ¿dónde está la investigación española?, ¿cuáles son las tendencias actuales?, ¿existen escuelas de formación e información?

Tal y como se ha visto con anterioridad en este mismo artículo, el final del siglo XIX y los inicios del XX se saldaron con una falta prácticamente absoluta de publicaciones españolas que tratasen del tema desde un nivel artístico dentro de cualquiera de sus múltiples dimensiones históricas, literarias, pictóricas, etc. La mayoría de los trabajos editados responden únicamente a prácticas agronómicas –*La Guía del Jardinero*[24],

24 Hijos de Nonnell, Barcelona, 1906.

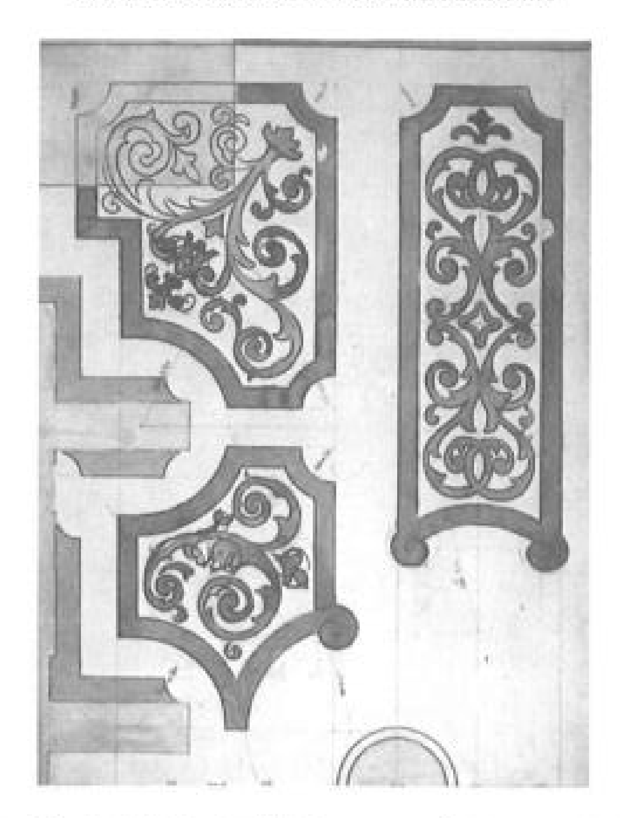


9. Jardín inspirado en El Generalife, diseñado a principios del siglo XX por Addison Mizner en Palm Beach.

*El Manual del jardinero*[25], *El tratado de jardinería y fruticultura*[26], etc.– entre las que son escasas las excepciones. La *Historia de la arquitectura de jardines*, de Melitón Atienza y Sirvent (1885), o la *Jardinería General y Española*, de Priego (1925), son dos de los raros ejemplos que se pueden encontrar a este respecto, aunque nada comparables a los *Jardines Clásicos de España* –acabado en 1924, pero no publicado hasta 1930– de Javier de Winthuysen[27].

Este paisajista establecería un punto de inflexión en la historia de la salvaguarda de los jardines españoles. En primer lugar los defendería desde su labor como Inspector General del *Patronato encargado de la Conservación y Protección de los Jardines de España*, dependiente del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, creado el 14 de mayo de 1934. Apoyado

25 Jose García Sanz, Librería de la Sra. Viuda e hijos de J. Cuesta, Madrid, 1865.
26 B. Arago, Hermanos Saenz de Jubera, Madrid, 1908.
27 Ya de fecha posterior (1949) destacan los dos libros de Carlos Sarthou Carreres, uno sobre *Jardines de España. Artísticos del Tesoro Nacional y Parques Reales*, y otro, más específico, sobre los *Jardines Valencianos*.



10. Dibujo de Xavier de Winthuysen para la «restauración» de los jardines del Palacete de la Moncloa, 1920-1921.

sobre una legislación pionera en el momento –la protección de los jardines históricos fue incorporada a la legislación ya en el año 1931, adelantándose en su conservación a muchos países europeos–, se produjeron algunas declaraciones y pocos años más tarde, se comienza la labor de inventariar y catalogar los jardines más significativos de nuestro patrimonio[28].

A partir de esta fecha se inicia una incorporación constante de jardines a los listados de bienes protegidos por el Estado que lamentablemente paró con la Guerra Civil y, aunque volvió a reavivarse por *Real Decreto de 31 de julio de 1941* a propuesta del Ministerio de Educación

28 Véase Carmen AÑÓN, «Javier de Winthuysen», Catálogo de la Exposición *Javier de Winthuysen. Jardines*, Real Jardín Botánico, CSIC, Madrid, pp. 17-46.

Nacional, nunca alcanzó su objetivo de convertirse en un inventario exhaustivo. Éste está pendiente aún hoy día, puesto que aunque en el traspaso de determinados poderes a las autonomías a partir de 1978 se incluye la transferencia de competencias culturales[29], y por lo tanto todo lo que respecta la identificación de jardines, han sido pocas las comunidades autónomas que han ido protegiendo este patrimonio.

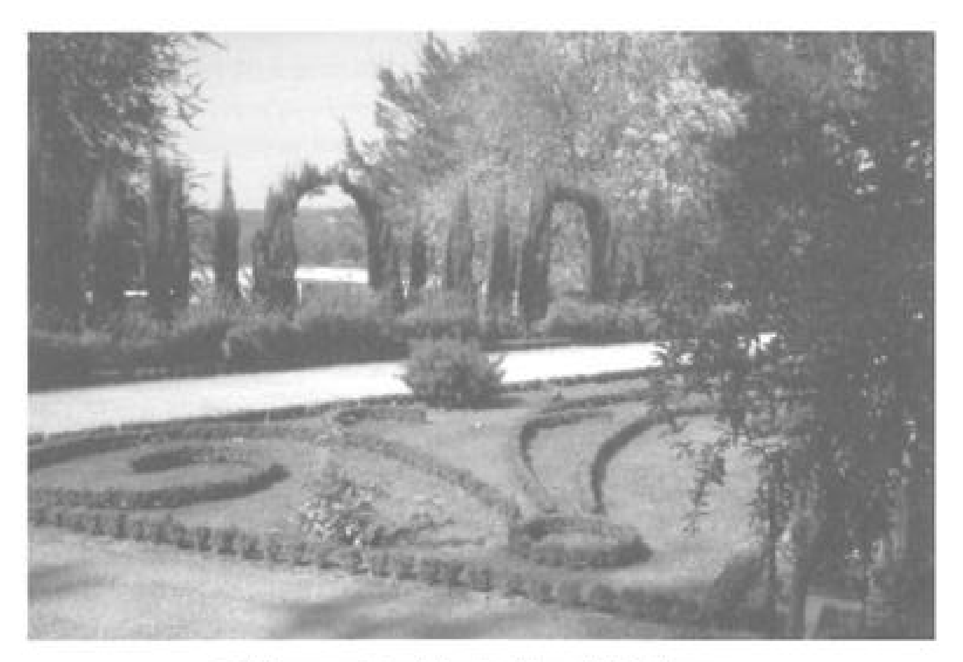
Así lo demuestra el hecho de que de las diecinueve autonomías que componen España, incluidas las ciudades autónomas de Ceuta y Melilla, sólo diez cuentan con jardines históricos declarados como tal, siendo la mayoría de propiedad pública[30]. A nivel provincial, la distribución es todavía más irregular: de cincuenta y dos provincias, sólo hay jardines declarados en dieciocho de ellas. El panorama se agrava aún más si se tiene en cuenta el número de jardines históricos declarados respecto al total de bienes inmuebles en cada comunidad autónoma. De él se deduce que el número de jardines históricos respecto al total de bienes declarados de interés cultural es del 0,48%, la menor ratio de todas las categorías recogidas en la legislación española que integran los bienes de interés cultural, junto con las de monumento, conjunto histórico, sitio histórico y zona arqueológica[31].

El inventariado y catalogación de nuestros jardines responde necesariamente a una necesidad primaria de conocimiento imprescindible para conocer las características de estos bienes, a la vez que se vuelve un elemento fundamental de gestión imprescindible para asegurar su conservación para el futuro. Numerosos países llevan realizando desde hace años catálogos de sus parques y jardines, lo que les ha permitido unir el trabajo de campo al de archivo, posibilitando una lectura más coherente y real de ellos, alejándose de los arquetipos establecidos al inicio del siglo. La creación de este inventario es de vital importancia puesto que el estudio de los jardines existentes probablemente sacará a la luz

29 Según el artículo 150.2 de la Constitución, se transfieren a las autonomías las competencias culturales, recayendo en las administraciones autonómicas la responsabilidad de la elaboración de los inventarios, catálogos y censos, así como la publicación en ocasiones de leyes propias para regular estas tareas. En este sentido, actualmente todas las comunidades autónomas cuentan con su propia ley del patrimonio histórico exceptuando la Región de Murcia, que cuenta con un anteproyecto de Ley del Patrimonio Cultural (leída al Consejo de Gobierno el 22/9/2006).

30 Treinta y ocho jardines son de propiedad pública, frente a los veintiún restantes.

31 Definición recogida en el artículo 15.2, título II de la Ley 16/1985, de 25 junio, *del Patrimonio Histórico Español (L.P.H.E.)*.



11. Recuperación de los jardines de Winthuysen, según proyecto de Carmen Añón, para el Palacete de la Moncloa, 1985.

nuevas conclusiones y descubrimientos que harán cambiar ideas preconcebidas sobre los mismos, pero son escasas las comunidades autónomas que han iniciado este proceso de inventariado.

Este hecho se traduce en una falta sangrante tanto de estudios monográficos como de trabajos de síntesis que, aunque empiezan a multiplicarse en años recientes, presentan un único punto en común: la falta de una visión global de las componentes y los procesos que dieron lugar a nuestros actuales jardines, agudizada por un desconocimiento de lo que es el propio proceso de construcción del mismo, que imposibilita una lectura coherente del conjunto. Parece como si la propia complejidad del objeto estudiado motivase visiones parciales –y en este término se incluyen no sólo los estudios sectoriales sobre un ámbito determinado, sino también aquellos que analizan la globalidad desde un único punto de vista– que conducen a una visión simplista de los procesos dinámicos a los que debe su existencia.

Haciéndose eco de esta precaria situación afloran en determinados puntos de nuestra geografía estudios de investigación lo suficientemente científicos como para poder romper los clásicos clichés establecidos en

épocas anteriores[32]. Se trata de actividades casi subversivas, puesto que la falta de una formación específica en este ámbito hace prácticamente inviable la creación de un cuerpo doctrinal, de una metodología del pensamiento respecto a estos bienes por la que ya luchó Winthuysen esbozando incluso un programa docente de la misma. Menos contados casos, el mundo del jardín está adoleciendo de una falta de reflexión preocupante que el recién ratificado (2008) Convenio Europeo del Paisaje[33] no está, a nuestro modo de entender, paliando.

Como indica su nombre, este documento está dirigido hacia el ámbito del paisaje, pero si entendemos los jardines como una de sus categorías –o al menos así quedan definidas en las directrices operativas del Patrimonio Mundial de la UNESCO[34]–, en él se reclama a todos los países miembros la puesta en marcha de políticas para asegurar su protección, gestión y planeamiento. Entre éstas se plantea la realización de una serie de catálogos de paisajes encaminados a identificar los rasgos distintivos, las peculiaridades y la problemática de cada caso tal y como se venía haciendo con otro tipo de monumentos hasta el momento. Curiosamente, aunque la mayoría de las comunidades autónomas españolas no han realizado los inventarios de sus jardines, ya están en vías de desarrollo catálogos de paisajes en muchas de ellas.

Algo parecido está sucediendo a nivel de estudios en vías de producción: el paisaje está inspirando cuantiosos trabajos –esperemos que no demasiados, a juzgar por la proliferación un tanto anárquica de cursos y estudios sobre esta temática–, que se dirigen tanto a su dimensión estética y cultural, como la física y viva.

Más que cualquier otro patrimonio histórico o cultural, el jardín y el paisaje en su sentido más amplio no sólo está formado por su identidad cultural –la historia de su construcción, el contexto literario o filosófico en los que se encuadra, las referencias iconográficas de las que hace uso, etc.–, sino también por toda una serie de componentes biofísicos –relieve, suelo, agua, vegetación, fauna, clima, etc.– propios de

32 Recordamos aquí los magníficos trabajos realizados por José Tito y Manuel Casares sobre los jardines hispano-musulmanes.

33 Carmen AÑÓN FELIU, *op. cit.*, p. 338.

34 La división establecida por la UNESCO en sus Directrices Operativas para poner en práctica la Convención del Patrimonio Mundial, define en su artículo 39 como primera categoría «el paisaje definido claramente y diseñado y creado intencionadamente por el hombre [...] incluyendo jardines y parques construidos por razones estéticas». Carmen AÑÓN FELIU, *op. cit.*, p. 181.

un ecosistema dinámico. Éste no es simplemente mutable, sino que necesita de una madurez ecológica para poder sobrevivir, puesto que su propia estructura depende de las resultantes de los flujos de energía y materia existente en sus elementos y estructuras.

Al igual que la autenticidad, este concepto establece un nuevo parámetro bajo el que considerar la investigación de los jardines: el de la *integridad*, que permite en ellos un equilibrio homeostático que define sus límites de sustentabilidad, pasados los cuales –resiliencia–, el sistema entra en ruptura. La integridad de un jardín es aquella que permite por lo tanto *un sistema biofísico en el cual prevalece una composición de especies y una organización funcional comparable a la de los ecosistemas naturales*[35].

Esta visión establece unas bases radicalmente discrepantes con los planteamientos establecidos a inicios del siglo pasado, en el cual la importancia de la historia en el proceso de conocimiento de un jardín hacía que éste fuera visto desde una perspectiva históricamente datada de un pasado concreto que privilegiaba una imagen ideal[36]. Este método de análisis definía el jardín como un sistema de producción temprana[37], olvidando que éste es el fruto de un palimpsesto continuado, un archivo dinámico que se ancla al paisaje y al territorio, cuya comprensión como un sistema vivo debería inspirar trabajos innovadores que deberían conducir a nuevas metodologías de trabajo, aún más si se tienen en cuenta los drásticos efectos que el inexorable cambio climático está produciendo.

Éste es, a nuestro modo de entender, el futuro de la historia de nuestros jardines: un análisis desde una perspectiva dinámica que sea capaz de resolver la aparente paradoja de la simultaneidad entre el pasado y el presente. El dilema entre la conservación de la historia y la de la biodiversidad no es fácil de resolver: en nombre de la historia los jardines deberían protegerse de la erosión y la invasión de fuerzas destructivas de la naturaleza, y sin embargo, desde un punto de vista ecológico, los jardines son biotopos que se deberían proteger de la interferencia humana.

35 J. R. Karr, «Biological Integrity: a long-neglected aspect of water resource management», en *Ecological Application*, 1, 1991, pp. 66-84.

36 François Choay, *Allégorie du Patrimoine*, Seuil, París, 1992.

37 Todos los sistemas vivos tienden a configurar ecosistemas estabilizados en el que se mantienen, por unidad de corriente de energía disponible, un grado máximo de biomasa y de función simbiótica entre organismos. Los jardines configuran sistemas de producción temprana en cuanto se les impide llegar a este estado más o menos estable –*climax*–, exigiendo por lo tanto un alto costo de energía de mantenimiento.

No es éste el momento ni el lugar para debatir sobre la actual praxis de la restauración paisajística, pero sí para iniciar una reflexión sobre las bases conceptuales y los modos de intervención sobre estos bienes patrimoniales. Los jardines, obras de arte vivas y mutables, tienen la necesidad de una metodología de análisis propia en la que debería primar una visión inclusiva que identifique el sitio en relación con las dinámicas culturales que lo han construido y lo dotan de significado. Ésta debe superar la propia disciplina histórica –no se data un árbol de la misma manera que un cuadro–, para lograr la coexistencia pacífica de diversos *tiempos* en el mundo del jardín: el tiempo geológico de la matriz biofísica, el tiempo biológico de la madurez ecológica de sus elementos vivos, y el tiempo humano que lo interpreta desde su propio momento histórico.

## Bibliografía

AA.VV., *Le Style Duchêne. Architectes Paysagistes*, Du Labyrinthe, París, 1998.

AA.VV., *Jardines Históricos*, Monografías Universitarias de la Universidad Internacional Alfonso VIII, Soria, 2003.

AA.VV., *Javier de Winthuysen. Jardinero*, Real Jardín Botánico CSIC, Madrid, 1986.

Añón Feliu, Carmen, *Cultura y Naturaleza, Textos Internacionales*, Asociación Cultural Plaza Porticada, Torrelavega, 2001.

—, «Sentimiento y Construcción del Jardín Español», en *Histories of Garden Conservation, Case studies and critical debates*, Leo Olschki, Florencia, 2005.

Assunto, Rosario, *Ontología y Teleología del Jardín*, Tecnos, Madrid, 1991.

Choay, François, *Allégorie du Patrimoine*, Seuil, París, 1992.

Corpechot, Lucien, *Les jardins de l'intellegence*, Emile Paul, París, 1912.

De Guitaut-Vienne, Alix, *Joachim Carvallo et l'oeuvre de la demeure historique*, Le Cercle du Patrimoine, Ginebra, 2004.

Gromort, Georges, *L'art des jardins*, Vincent Fréal, París, 1953.

Jacques, David, «The progress of Garden Archaeology» en *Journal of Garden History*, Volumen 17, n.º 1, enero-marzo 1997.

Jashemski, Wilhelmina F., *The Gardens of Pompeii*, Caratzas Brothers, Nueva York, 1979.

Karr, J. R., «Biological Integrity: a long-neglected aspect of water resource management», en *Ecological Application*, 1, 1991.

Luengo Añón, Ana, «El modernismo vernáculo», en *Naturaleza, Paisaje, Territorio: los parámetros del jardín español*, Ministerio de Cultura, Madrid, 2007.

Milton, John, *El Paraíso Perdido*, Abada, Madrid, 2005.

Mosser, Monique, *Entre bibliotheque et jardín*, L'Imprimeur, París, 2005.

Olenska, Anna, «An analysis of the Layout and Decorations of the garden surrounding the Jan Lemens Branicki's Palace in Bialystock», en *Studi i Materiali*, Osrodek Ochrony, Zabytkowego Krajjobrazu, Narodwa Instytucja Kultury, Varsovia, 1998.

Thurley, Simon (ed.), *The King's Privy Garden at Hampton Court Palace (1689-1995)*, Apollo Magazine, Londres, 1995.

Tjon Sie Fat, Leslie; De Jong, Eric (ed.), *The Authentic Garden, A symposium on gardens*, Clusius Foundation, Leiden, 1991.

Van Everdingen, Louise, *Het Loo, de Oranjes en de Jacht*, Joh. Enschedé en Zonen, Haarlem, 1984.

## 6. MIRADAS SOBRE LA CIUDAD

JAVIER MADERUELO

Ahora, cuando las teorías urbanísticas han caído en una profunda crisis, emerge un nuevo interés por la ciudad. Alejados de las normativas, los estándares y los convenios, percibimos la ciudad como un fenómeno rico y complejo que posee ineludibles atractivos. El descrédito del urbanismo ha traído como consecuencia un interés por «otros» aspectos de la ciudad, entre ellos ha cuajado la idea de contemplarla como paisaje urbano. En realidad, ésta no es una idea nueva, la profesión de paisajista, tal como la planteó Frederick Law Olmsted en los últimos años del siglo XIX, precede a la de «urbanista», que se consolida como disciplina académica en las universidades de Estados Unidos de América algunos años después.

Existen infinidad de historias de la ciudad que nos explican y describen de qué manera surgieron y evolucionaron los núcleos urbanos, cómo cada una de ellas fundó su asentamiento, extendió sus límites, consolidó su casco, elevó y rebasó sus murallas. Desde que en el siglo XI va surgiendo de modo general la conciencia de historia y el orgullo por el pasado, muchas ciudades han crecido y engordado intentando preservar los vestigios físicos de ese pasado, para lo cual han conservado un fragmento del paño de la muralla, una torre aislada, una puerta conmemorativa, la fachada de un edificio significativo, monumentos con los que poder dar fe y testimonio de esplendores pretéritos y, a la vez, con

los que fijar una imagen característica. Se publican también muchas historias del urbanismo, que analizan los diferentes tipos de asentamientos urbanos y sus formas de evolución, pero en comparación con toda esta extensa bibliografía no existen apenas historias generales de la imagen de la ciudad, es decir, de la manera en que se han percibido las ciudades a lo largo del tiempo. No lo voy a intentar ahora, no es, ciertamente, éste el lugar en el que realizar tan titánico esfuerzo, pero sí me gustaría fijar aquí algunos hitos, aunque sea de manera esquemática, antes de entrar en el tema de la construcción de la mirada sobre la ciudad.

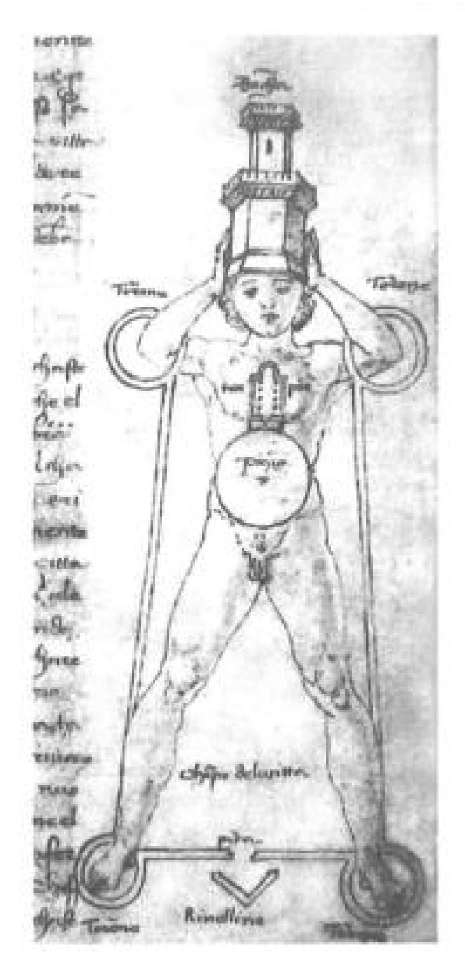
Como han señalado muchos historiadores, la ciudad surge de la necesidad, cuando una comunidad ocupa con sus construcciones lugares estratégicos para su defensa, avituallamiento, transporte, etcétera, con el fin de favorecer la supervivencia del colectivo humano que funda el asentamiento y lo ocupa. No hay, en principio, más voluntad de forma que la de conseguir un trazado cuya funcionalidad, por primitiva que fuera, ayude a la eficacia de esos criterios fundacionales.

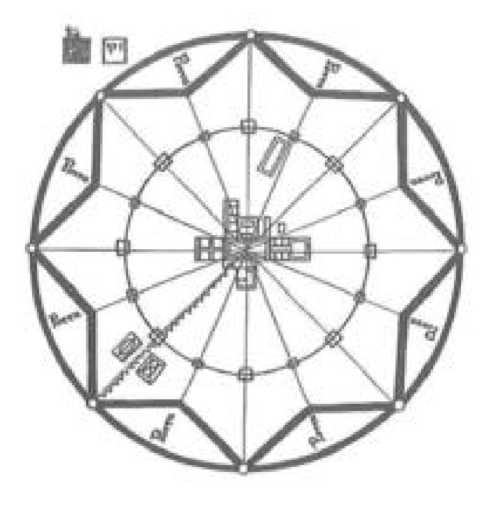
Al fundar una ciudad nadie se preocupaba por la apariencia o por la imagen que pudiera llegar a ofrecer su silueta exterior. Si acaso la preocupación por la imagen externa de la ciudad se centraba en pretender que las murallas parecieran inexpugnables ante los ojos del enemigo.

Los primeros datos claros que poseemos sobre el interés por la imagen visual que ofrece una ciudad los encontramos en Florencia donde, a finales del siglo XIV, sus ciudadanos dictaron unas normas para abrir un conjunto de nuevas calles pensando que sería conveniente que el orden moral de los habitantes de la ciudad quedara reflejado en el orden urbano, de tal manera que las virtudes de sus comerciantes y ciudadanos se materializaran en la rectitud, amplitud y belleza de sus calles[1]. Aunque estas normas fijaron una imagen construida de la ciudad que aún hoy perdura, su objetivo no fue meramente estético sino de orden moral y económico.

La relectura de los «Diez libros de arquitectura» de Vitruvio que se hizo en el Renacimiento y su consecuencia directa, la escritura de nuevos tratados de arquitectura, trajeron como resultado que la ciudad, su fundación y la ubicación de sus monumentos pasasen a formar parte de los intereses y saberes propios de los arquitectos.

1 Cfr. Spiro KOSTOF, *Historia de la Arquitectura* (tomo 2), Alianza, Madrid, 1988, p. 656.





1 a. Francesco di GIORGIO MARTINI, *Modelo de Ciudad.*
1 b. FILARETE, *Plano de Sforzinda.*

Uno de ellos, Francesco di Giorgio Martini, escribió un tratado donde nos presenta la ciudad como un cuerpo humano. Pero esa representación antropomórfica de la ciudad no está exenta tampoco de cierto funcionalismo; así, en la cabeza que piensa y dirige se ubica el palacio del gobernante; en el lugar del corazón que siente se halla la iglesia; en el estómago se sitúa la plaza del mercado, y los musculosos brazos y piernas corresponden con los bastiones que defienden la ciudad.

De esta semiótica, heredera del mundo medieval, se pasará a idear la ciudad según abstracciones geométricas, como hace Antonio Averlino el Filarete en un tratado escrito en torno al año 1465 en el que describe una ciudad imaginaria que llama Sforzinda en honor a su mecenas, Francisco I, duque de Sforza. Así, la ciudad ideal corresponderá a una geometría perfecta que difícilmente se concreta en imágenes visuales.

Pero es en la tratadística sobre pintura, más que en la de arquitectura, donde se puede seguir el rastro y la evolución de las diferentes palabras con las que se han ido designando las distintas ideas sobre el «mirar hacia el país» y el creciente interés que han ido cobrando hasta aparecer escrita por primera vez la palabra *paisaje*, adquiriendo entonces autonomía un género de pintura.

El primer paso para fijar «lo que se ve» de una manera exacta, científica o, si se quiere, consciente se produce con el invento de la perspectiva. Brunelleschi, Masaccio, Piero della Francesca experimentaron con artilugios para fijar los puntos de vista y la proyección de los contornos inventando lo que se podía llamar la primera «máquina de la visión».

Esa «máquina» fue la *tavoletta*, desarrollada por Brunelleschi, de la que no nos ha quedado ningún vestigio material. Desgraciadamente tampoco se conserva ninguna de las dos pinturas que se supone realizó Brunelleschi sirviéndose de ella. Lo poco que sabemos se lo debemos a la descripción que el matemático Antonio di Tucci Manetti nos ha dejado en la primera biografía de Brunelleschi, titulada *Vita de Filippo di Ser Brunelleschi* (1475)[2].

Pero esta máquina de la visión renacentista que Brunelleschi aplicó para componer o, mejor, para «construir» dos vistas de Florencia, en torno a Santa Maria del Fiori, y de la que se sirvió Piero della Francesca para realizar pinturas tan sorprendentes, como esta *Flagelación de Cristo*, fue tan asombrosa que condujo a su amigo, el teórico Leon Battista Alberti, a sintetizar y desarrollar en términos geométricos las leyes de la perspectiva, lo que expuso en su *De pictura* (primer texto teórico sobre el tema), escrito en 1436. En el libro primero de este tratado, Alberti, después de explicar los fundamentos matemáticos de la pirámide visual y los filosóficos sobre las proporciones, recomienda a los pintores servirse de unos «cuadrángulos de ángulos rectos», que califica de «ventana abierta», para ayudarse en el trazado de perspectivas[3]. Por tanto, al menos desde el Renacimiento, mirar no es un acto banal, se trata de una técnica que requiere conocimientos filosóficos, ópticos, geométricos y mecánicos, como lo demuestra Alberto Durero por medio de los grabados con los que explica el trazado de perspectivas aplicado al

2 Véase Antonio MANETTI, *Vita di Filippo di Ser Brunellesco*, Ricardi, Milán-Nápoles, 1955, pp. 543-592.

3 Véase, Leon Battista ALBERTI, *Sobre la pintura*, Fernando Torres, Valencia, 1976, p. 105.

dibujo de objetos y a figuras en su *Enseñanza de la medición con regla y compás*, publicado en Núremberg en 1525[4].

Las «ventanas abiertas» descritas en estos grabados han sido entendidas posteriormente como auténticos antecedentes de la «cámara lúcida» o «cámara clara». Sin embargo, la mirada sobre el territorio, lo que más adelante se llamará con propiedad «paisaje», no tiene su origen en la perspectiva cónica que entretuvo a los artistas renacentistas italianos como Paolo Uccello, de quien cuentan las leyendas que llegaba a desatender los requerimientos de su esposa en el lecho conyugal para deleitarse con la práctica de las leyes de la perspectiva.

El paisaje, por el contrario, surge como evolución de otra técnica, de la cartografía, como una prolongación del trabajo del perspectivista o dibujante de vistas topográficas, trabajo eminentemente técnico (no considerado artístico) que tenía por objeto ayudar en la estrategia militar, en las operaciones de aproximación a los puertos marítimos o en control del territorio para el cobro de los impuestos[5].

La siguiente generación de tratadistas, conocedores ya de las reglas de la perspectiva, que están ayudando a configurar una arquitectura organizada desde un punto de vista, conduce a componer los espacios urbanos como escenarios teatrales. Serlio, al final del segundo libro de su *Tratado de arquitectura* presenta tres tipos de escenas teatrales: trágica, cómica y satírica[6].

En las dos primeras de estas escenas se muestra una calle o plaza de una ciudad, como escenario de la acción, cuyo carácter (dramático o cómico) viene servido por la forma y disposición de los edificios: la trágica en sobrio estilo clásico renacentista y la cómica en desordenado estilo medieval. La tercera escena, la satírica, se desarrolla entre árboles, en un *locus amoenus*, que será una especie de premonición paisajera.

4 Me refiero a *Unterweisung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheit*. En el último de los cuatro libros de que consta este tratado sobre la «medición» esboza su teoría sobre la perspectiva geométrica que ilustra con los conocidos grabados que explican el uso de la ventana.

5 Véase Svetlana ALPERS, «El impulso cartográfico en el arte holandés», en *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*, Hermann Blume, Madrid, 1987, pp. 178-238. Javier MADERUELO, «De la cartografía a la pintura», en *El paisaje. Génesis de un concepto*, Abada, Madrid, 2005, 20062, pp. 288-292. Javier MADERUELO, «Maneras de ver el mundo. De la cartografía al paisaje», en *Paisaje y Territorio*, Abada-CDAN, Madrid, 2008, pp. 57-82.

6 Véase Sebastiano SERLIO, *Tutte l'opere d'Architettura et prospettiva di Sebastiano Serlio* (Venecia, 1600), Libro Secondo, fol. 48-51b. Hay edición facsimilar, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Asturias, Oviedo, 1986.

Estas imágenes de Serlio sobre la escena teatral, tan características de la cultura italiana, abren la puerta a la escenografía como trabajo propio del arquitecto, pero son también testimonio de las inquietudes teóricas que conducen a una visión de la ciudad como escenario de los acontecimientos públicos. Esta condición escenográfica será ampliamente desarrollada en la ciudad barroca con la creación de plazas y calles compuestas en torno a uno o más ejes, cuyas fachadas monumentales sirven como fondo y bastidores de los actos fastuosos que se celebran en la ciudad, tanto de carácter religioso como civil.

En la Antigüedad, las ciudades acumularon su imaginario en el poder de las palabras que las nombraban. Bastaba pronunciar Constantinopla, Nínive, Babilonia o Alepo para quedar fascinados con fantasías maravillosas y exóticas que se agrandaban en la imaginación de quienes las nombraban ante la imposibilidad de llegar a visitarlas.

En el Occidente renacentista, la confección de mapas situó estas ciudades en el territorio, proporcionando sobre el papel un lugar relativo a esos nombres, pero los cartógrafos fueron más allá y, además de situar un punto y una palabra, orlaron los mapas con imágenes que permitieron excitar la fantasía de quienes los contemplaban al ofrecerles algunas siluetas sobre las que poder cimentar su imaginación. De esta manera surge la necesidad de proporcionar vistas de ciudades que las distinga de otras y las caracterice por medio de la forma de las murallas, las torres de sus iglesias y la magnificencia de sus monumentos.

Estas vistas ilustrativas, más adelante, se independizarán de los mapas y se convertirán en grabados autónomos que se colgaban en la pared como cuadros. Cientos de grabadores y dibujantes se hicieron famosos con la reproducción de vistas topográficas de ciudades que eran reconocidas fácilmente por las siluetas que definen las almenas de sus murallas, las torres o la presencia del castillo dominando los altozanos.

Recordemos entre estos dibujantes de vistas topográficas al famoso Anton van den Wyngaerde quien, trabajando para Felipe II como pintor de cámara, realizó seis recorridos por España, entre los años 1562 y 1570, de los que nos ha legado más de un centenar de inolvidables vistas de sesenta ciudades españolas, cuya exactitud topográfica y minuciosidad descriptiva es obligado destacar[7]. Sin embargo, hay una esencial diferencia entre las vistas «topográficas» y las *vedute* pictóricas.

7 Véase Richard L. Kagan, (dir.), *Ciudades del Siglo de Oro. Las Vistas Españolas de Anton Van den Wyngaerde*, El Viso, Madrid, 1986.



2. Giambattista PIRANESI, *Vedute di Roma: Tempio detto della Concordia*.

Las llamadas *vedute* son un género nuevo que surge hacia finales del siglo XVII en Roma de manos de pintores holandeses como Jan Frans van Bloemen, más conocido por el seudónimo Orizzonte, y Gaspard Van Wittel.

En el siglo XVIII los viajeros ingleses del *Grand Tour* exigieron a los pintores la ejecución de escenarios urbanos de las ciudades que visitaban en Italia, muy particularmente de Venecia, dando así carta de naturaleza a un género pictórico nuevo, las *vedute*, en el que serán maestros Antonio Canal «Canaletto», Francesco Guardi, Bernardo Bellotto, Michele Marieschi, Giuseppe Zocchi o Luca Carlevaijs, famosos por sus vistas de la ciudad de los canales así como de otras capitales europeas.

Entre estos artistas quiero destacar muy particularmente a Giambattista Piranesi, quien supo reproducir la monumentalidad y magnificencia de Roma, inmortalizándola en sus colecciones de grabados que cumplían, como las *vedute* venecianas, el papel evocador de las tarjetas postales en la época fotográfica.

En el siglo XIX, los grabados y estampas románticos de ciudades españolas, como Granada, Ronda o Sevilla, que difundieron por toda Europa gracias a artistas como David Robers, John Frederich Lewis, George Vivian, Chapuy o Thomas Roscoe. En estos grabados los artis-

tas aproximan más el punto de vista a lo que desean mostrar, acortando la distancia visual para centrarse no en una perspectiva urbana, como hacían los vedutistas venecianos, sino en una pequeña calle, en un patio o rincón típicos, donde aparecen las majas y los toreros, con sus trajes de gala, los curas tocados con amplias tejas y los mozos embozados con montera y trabuco al hombro. En estos grabados románticos, la ciudad viene determinada no por su silueta lejana sino por la portada de algún monumento en ruinas, fácilmente reconocible, y por el atuendo característico de unos personajes pintorescos que aportan a la descripción del lugar un cierto sabor local.

Pero antes de continuar con la evolución de las maneras de mirar e interpretar el paisaje, será necesario seguir insistiendo en la idea de que la visión se interpreta como un fenómeno capaz de ser estudiado mediante la geometría y, por lo tanto, reproducida como una «máquina».

Uno de los esfuerzos más interesantes y laboriosos desarrollados desde el manierismo hasta el siglo XIX fue la construcción de anamorfosis. Una vez conocidos, sin la menor dificultad, todos los secretos de la perspectiva y ejercitados los pintores en la ejecución de los más arriesgados escorzos (piénsese en la pintura de Caravaggio), el reto de la percepción visual se centró en pintar imágenes deformadas hasta el extremo de resultar irreconocibles a simple vista, pero que, sin embargo, al ser observadas a través de un cuerpo transparente o por medio de un espejo cóncavo o convexo, restituían una apariencia que sorprendía al espectador por su veracidad.

La célebre calavera pintada por Hans Holbein en su cuadro titulado *Los dos embajadores* (1533), que se encuentra en la National Gallery de Londres, es un espléndido comienzo para una práctica pictórica que encontrará en las vistas panorámicas de ciudades un sentido muy particular. Así sucede con la anamorfosis de la fig. 3, donde se muestra la ciudad de Londres desde la catedral de san Pablo.

Como si estuviéramos colocados en lo alto de la linterna de la catedral de Christopher Wren, Londres, con sus edificios y calles, se despliega a nuestros pies, de tal manera que se puede reconocer el trazado del río Támesis, con sus puentes, pero si sobre el círculo central colocamos un cilindro azogado y miramos hacia él, sobre la superficie del cilindro veríamos, con precisión pasmosa, toda la ciudad sin la mínima deformación.



3. *A View of London and the Surrounding Country Taken from the Top of St Paul's Catedral*, ca. 1854.

Los estudios sobre anamorfosis, aunque terminaron cayendo en ser meros juegos de salón, atrajeron poderosamente la atención de algunos teóricos, artistas y arquitectos, como Karl Friedrich Schinkel, autor de una conocida *Proyección anamórfica de un panorama de Palermo*[8]. Menciono estas dos anamorfosis ya que ambas tienen por objeto desarrollar vistas panorámicas, tema que, como espero mostrar más adelante, tiene que ver tanto con el paisaje como con la fotografía.

8 En la Nationalgalerie. Staatliche Museen zu Berlin.

Tanto las anamorfosis como otros muchos ensayos de perspectiva y de óptica precedieron al descubrimiento de la fotografía. Algunos experimentos fueron lucubraciones fantásticas, como las de Athanasius Kircher, pero otros, como el desarrollo de la cámara oscura, tuvieron una larga historia. El fenómeno de la proyección de rayos luminosos sobre un muro, después de atravesar un pequeño orificio practicado en la pared que se encuentra enfrente, parece ser que era ya conocido por Aristóteles. Leonardo da Vinci lo describe con suma precisión, hacia 1515, al indicar que el orificio por el que atraviesa la luz debía de ser muy estrecho, que la imagen surge reducida de tamaño e invertida, si bien se presenta con sus propias formas y colores[9]. También dice Leonardo que si se coloca un papel muy fino (transparente), se puede ver la figura proyectada en él, lo que permite que esa figura pueda ser dibujada o pintada en el papel.

Johannes Vermer, quien desarrolló un sistema escenográfico para pintar sus célebres cuadros de interiores cotidianos, se supone que utilizó este procedimiento descrito por Leonardo para pintar la única vista paisajística que se le conoce: la de su Delft natal. La perfecta ubicación perspectiva de cada uno de los edificios representados en esta vista no parece posible sin la ayuda de un procedimiento «técnico» como la cámara oscura provista de una doble lente cóncava[10].

Estos recintos o cámaras, eran habitaciones que tenían que permanecer a oscuras, de ahí toman su nombre, pero en el siglo XVII aparecen las primeras cámaras transportables. Hay noticias de que el astrónomo Kepler, que murió hacia 1630, se hizo construir ya una especie de tienda de campaña circular que podía instalar en cualquier sitio y que giraba sobre sí misma, como si fuera un molino de viento, lo que le permitía observar el sol y los astros.

El jesuita alemán Athanasius Kircher, una de las mentes más imaginativas de Occidente, en 1646 publicó en uno de sus muchos libros, el titulado *Ars Magna. Lucis umbrae*, una descripción de una cámara oscura que decía haber visto en Alemania[11]. Con ese tipo de cámara oscura se

9 Leonardo DA VINCI, *Tratado de Pintura*, Editora Nacional, Madrid, 1983, parágrafo 80, pp. 136-140.

10 Citado en Valeriano BOZAL, *Johannes Vermeer de Delft*, TF editores, Madrid, 2002, pp. 177-178.

11 Véase Ignacio GÓMEZ DE LIAÑO, *Athanasius Kircher. Itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal*, Siruela, Madrid, 1990, p. 359.

consigue plasmar con fidelidad en una superficie plana, sea pared o papel, lo que se ve en una realidad de tres dimensiones que rodea por completo al espectador. El siguiente paso en la creación de máquinas será la invención del panorama.

Los pintores habían conseguido representar con verismo y fidelidad lo que el ojo ve, desde aquello que se escruta a pocos centímetros de la vista, como las conocidas hierbas representadas por Durero[12], hasta enormes perspectivas y escenas que desbordan el ángulo de la visión, como la Capilla Sixtina de Miguel Ángel, las habitaciones de Rafael en el Vaticano o la Sala de los Gigantes en el Palacio Ducal de Mantua, donde Julio Romano llena de imágenes paredes y techo sumergiendo al visitante en un entorno de ficción enteramente pintado, de manera que no se llegan a distinguir las paredes del techo.

Se detecta, sin embargo, a principios del siglo XIX una especie de insatisfacción. Los pintores de paisajes se ven constreñidos a los límites del lienzo que se apoya en el caballete, recortada la mirada por el marco de la ventana desde la que se mira.

El escritor inglés Julian Barnes cuenta en un libro suyo de relatos, titulado *La historia del mundo en diez capítulos y medio*[13], la feroz competencia establecida en el siglo XIX entre la «gran pintura», aquella que trata de escenas históricas, y un nuevo invento: los panoramas. En el relato de Barnes, una joven aficionada a la pintura convence a su padre para que la lleve a Dublín, donde se exhibe durante el invierno de 1821, en el edificio de la Rotonda, el cuadro de Théodore Géricault titulado *La balsa de la Medusa*, que ya habían visto en Londres 50.000 espectadores. Pero un avispado empresario del espectáculo, Mr. Marshall, ofrece, en otro local muy próximo, en el Pavilion, lo que anuncia como «Un Panorama Periférico Marino del Naufragio de la Fragata Francesa Medusa y de la Balsa Fatal», que se puede ver por el módico precio de un chelín y 8 peniques, con el atractivo añadido de poseer el Pavilion unas «estufas patentadas» que hacen la contemplación de las escenas muy agradable.

Argumenta Julian Barnes que «Mientras la Rotonda exhibía simplemente 7,20 metros por 5,40 metros de pigmento inmóvil, aquí (en

12 Me refiero a la acuarela sobre papel conocida como *Grandes hierbas* (1503) que se encuentra en la Galería Albertina de Viena.

13 Julian BARNES, *Una historia del mundo en diez capítulos y medio*, Anagrama, Barcelona, 1984. (1.ª ed. en inglés, 1989). El relato se titula «La montaña», pp. 167-196.

el Pavilion) les ofrecían 3.000 metros cuadrados de lienzo móvil (...) No sólo una escena, sino toda la historia del naufragio»[14].

El padre de la joven pintora, el coronel Fergusson, no lo duda, después de haber viajado desde la aldea hasta Dublín, saca las entradas para visitar el Panorama Periférico en vez de ir a ver la obra pictórica del artista francés. Ante la sorda decepción de la hija, que no se atreve a protestar por la usurpación, el coronel argumenta entusiasmado al salir del Pavilion: «Éste es el camino del futuro. Estos pintores tendrán que vigilar sus pinceles»[15].

Pero, al contrario de lo que el ficticio coronel Ferguson pronosticaba, los pintores más que vigilar sus pinceles lo que hicieron fue, literalmente, dejarlos sueltos. El carácter sentimental del romanticismo de la época condujo a realizar interpretaciones libres de los antiguos temas, como las que J. M. W. Turner hace de las vistas de Venecia, siguiendo los modelos de Canaletto, pintor del que, antes de ir por primera vez a Venecia, había visto obra en Londres[16].

William Turner fue un artista precoz y un viajero infatigable. En 1788, cuando apenas contaba 13 años, copió las estampas del libro de William Gilpin *Observations on the River Wye*. Siete años más tarde, el propio Turner realizó uno de los viajes descritos por Gilpin en su libro, dibujando y pintando en el lugar una serie de acuarelas de la abadía de Tintern en estilo 'pintoresco'.

En 1797, siguiendo las huellas de otro libro de Gilpin, *Tour of the Lakes*, Turner realizó un nuevo viaje pintoresco, esta vez al Lake District, pintando durante unos días en el Lago Keswick. A partir de entonces, casi todos los veranos realizó algún viaje, tomando dibujos y acuarelas, recorriendo Gran Bretaña, Suiza, Francia, Alemania e Italia repetidas veces. Al final de su vida, tras más de 70 años trabajando sin descanso, dejó más de 19.000 dibujos y bocetos que aún no han sido catalogados y estudiados en su totalidad.

En las primeras excursiones por Gales, J. M. W. Turner va a dibujar abadías y ruinas medievales en «estilo pintoresco» y con espíritu romántico. Estos dibujos atrajeron la atención de algunos arquitectos, quienes le encargaron trabajos de perspectivas y vistas topográficas.

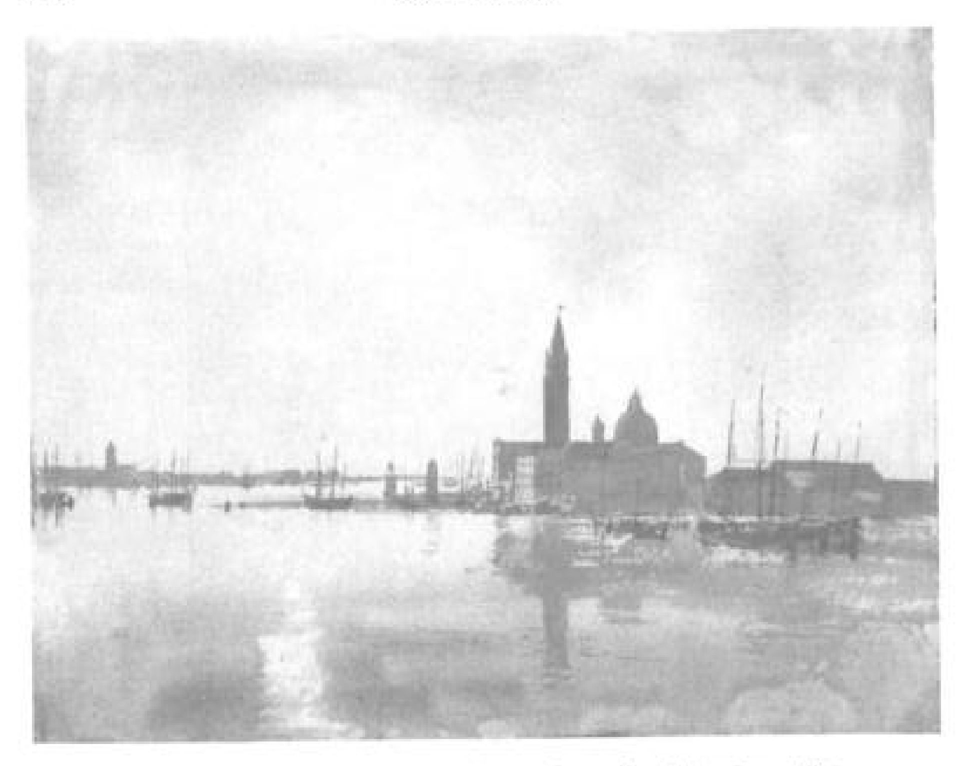
14 Julian Barnes, *op. cit.*, p. 171.
15 *Ibid.*, p. 172.
16 La información y los datos sobre J. M. W. Turner y su obra han sido recopilados de una extensa bibliografía que, con el fin de no hacer tediosas y reiteradas las citas, se recoge al final de este ensayo.



4. J. M. W. TURNER, *Tintern Abbey*, 1825.

En 1792 apareció una serie de aguafuertes de Thomas Malton, entonces patrón de Turner, que mostraban vistas de parques, casas de campo, iglesias y ruinas de Londres. El libro, con el significativo título *A Picturesque Tour through the Cities of London and Westminster*, se publicó mediante subscripciones y se convirtió rápidamente en todo un éxito. Sus grabados despertaron el interés de muchos londinenses por conocer su ciudad, lo que empezaron a hacer por medio del reconocimiento de las vistas que se habían publicado en el libro de Malton. El propio Turner recibió poco después el encargo del *Cooper-Plata Magazine* de dibujar 32 láminas que ilustraran un viaje realizado por los condados de Kent y Sussex.

En estos primeros años se valoraba el talento que poseía Turner para reproducir la realidad de los lugares y de los edificios, lo que le



5. J. M. W. TURNER, *San Giorgio Maggiore. Primera hora de la mañana*, 1819.

atrajo una clientela de banqueros y fabricantes, de gentes que, tal vez porque hacían de los negocios su actividad fundamental, sabían valorar el mundo de lo real, que consideraban como algo progresista frente a las imágenes que destilaban un misticismo de corte religioso, como las de Caspar David Friedrich.

Sin embargo, no fue la habilidad para reproducir la materialidad de los edificios y su aspecto real lo que hizo que Turner se convirtiera en uno de los impulsores del paisaje urbano, sino, por el contrario, lo fue su capacidad para superar la imitación de lo real. Se ha señalado repetidas veces cómo Turner, hombre de su tiempo, vivió e interpretó las teorías de Edmund Burke sobre lo sublime y las de Uvedale Price, Richard Payne Knight y William Gilpin, sobre lo pintoresco[17].

17 Sobre la teoría de lo sublime en Burke, véase Edmund BURKE, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, Tecnos, Madrid, 1987. Sobre lo pintoresco, véase Javier MADERUELO, «La teoría de lo pintoresco y la obra de William Gilpin», en William GILPIN, *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca*, Abada, Madrid, 2004, pp. 7-43.



6. J. M. W. TURNER, *Muelle de Venecia. Palacio Ducal*, 1844.

En muchos cuadros y acuarelas de Turner nos vamos a encontrar con la infinitud, la luz cegadora y con los efectos de lo patético que caracterizan la categoría de lo sublime, pero, desde el punto de vista de la aportación que Turner hace a las «vistas» para convertirlas en auténticos paisajes urbanos, lo que más nos interesa destacar es su entendimiento de lo pintoresco.

La palabra italiana *pittoresco* se utilizaba para calificar los efectos de luz y sombra producidos por pintores sensualistas, como Giorgione y Tiziano, que prestaban atención en sus fondos paisajísticos a los cambios de luminosidad y a los fenómenos ambientales. Estos valores pictóricos se aprecian en la observación de ciertos efectos de la naturaleza tales como los contrastes de luz y sombra, los cambios de textura o la mutación de los contornos.

En la obra de Turner, el desbordamiento de la forma y la inconcreción de los contornos van a permitir una valoración del cromatismo, la luz y las texturas, los brillos y las sombras, es decir, de las cualidades visuales o, si se quiere, paisajísticas, que subjetivamente se proyectan sobre los lugares. Cuando estos lugares son claramente urbanos, reconocibles no tanto por sus hitos, que el artista tiende a diluir, sino por

las cualidades de su luz, por su ambiente emocional, esto es ya auténtico paisaje urbano.

A Turner le cabe la gloria de haber sido el pintor que logró pasar el umbral que separa la *veduta* escenográfica del paisaje urbano. La calidad ambiental que pretenden Bellotto y Guardi cuando difuminan suavemente los contornos de los edificios y deforman levemente las perspectivas, la consigue plenamente Turner extremando los efectos luminosos hasta hacer desaparecer planos, siluetas y contornos físicos estables para centrar su atención en los fenómenos mutables, tales como la luz del alba, la bruma matinal, la niebla, la penumbra de la tarde o los reflejos del agua, en los que Venecia es tan generosa.

Las teorías sobre lo pintoresco son aquí decisivas. William Gilpin, en su *Ensayo sobre la belleza pintoresca*, explica que lo pintoresco es lo que permite sacar a la paleta del pintor matices, jugando con luces y sombras, con brillos y opacidades[18]. La consecución de los efectos pintorescos es lo que le permite al pintor abstraerse de la concreción de aquellos detalles que caracterizan los edificios y que, por su minuciosa definición realista, agradaban en la pintura de Canaletto.

Es curioso comprobar cómo aquellas virtudes que fueron alabadas en el trabajo del joven Turner, como dibujante de arquitecturas, y que le valieron conseguir la cátedra de «perspectiva» en la Royal Academy of London[19], fueron los temas y materias que tuvo que superar para conseguir la cualidad de «paisaje urbano» en sus cuadros, llevando la pintura a un punto sin retorno, a una posición extremada que le enfrentaría con sus propios compañeros de la Royal Academy.

En este viaje sólo será acompañado hasta el final por John Ruskin, autor del libro titulado *Modern Painters*[20], desde el que defendió la pintura de Turner con vehemencia. Para el crítico, autor de *The Stones of Venice*, los cuadros de Turner serán el límite último al que podía llagar la pintura. Sin embargo, el arte no tiene límites.

18 William GILPIN, *Tres ensayos...*, *op. cit.*

19 El 2 de noviembre de 1807 J. M. W. Turner fue nombrado *Professor of Perspective* en la Royal Academy of London, cargo que mantuvo hasta 1838. Entre enero y febrero de 1811 impartió la primera serie de lecciones sobre perspectiva.

20 *Modern Painters* se publicó en cinco entregas entre los años 1843 y 1860. Véase John RUSKIN (E. T. COOK y Alexander WEDDERBURN eds.), *The Works of John Ruskin*, 39 vols., George Allen, 1903-1912. *Modern Painters* se reproduce en los tomos III, IV, V, VI y VII. Hay versión parcial en español: John RUSKIN, *Arte primitivo y pintores modernos*, El Ateneo, Buenos Aires, 1956.



7. J. A. McNeill WHISTLER, *Nocturne in Blue and Silver: The Lagoon, Venice*, 1879-1880.

Partiendo de presupuestos próximos a los de Turner, James Abbott McNeill Whistler realizó telas aún más extremadas en las que el color y sus más imperceptibles matices sirvieron para mostrar el momento: la noche que envuelve y diluye los contornos de la arquitectura. La privación de la luz, uno de los caracteres que Burke atribuía a la categoría de lo sublime, conduce a Whistler a la creación de un tipo de paisajes nocturnos en los que no se aprecia detalle alguno, contra los que se revela hostil John Ruskin publicando una crítica demoledora sobre una de sus exposiciones presentada en Londres.

No puedo entrar aquí ni en los pormenores ni en las tremendas consecuencias que se derivaron del pleito que entabló Whistler en 1878 contra Ruskin en los juzgados de Londres, sino sólo señalar la repercusión de la obra veneciana de Turner en la pintura de Whistler, lo que haré con un número mínimo de palabras[21].

21 Véase Margaret F. MacDONALD, *Palaces in the Night. Whistler in Venice*, University of California Press, Berkeley y Los Ángeles, 2001.

Al igual que Turner, Whistler era un excelente dibujante de temas arquitectónicos y también dominaba la perspectiva, pero lo que convierte a Whistler en un consumado paisajista son aquellas obras, generalmente realizadas en colores tenues, que están rodeadas de un hálito poético. De hecho el propio artista se refiere a ellas con el calificativo de «poesía del ver».

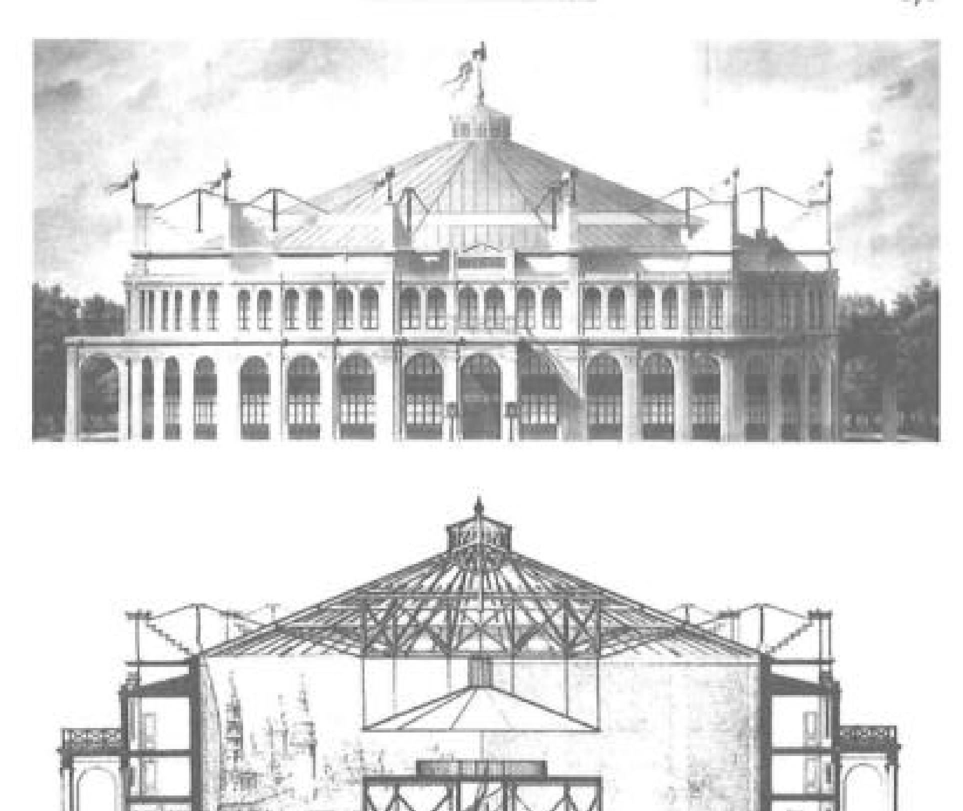
La aparición del «paisaje urbano» como género pictórico supone un desvío, en el que el foco de atención pasa de la naturaleza a la cultura y sus manifestaciones. La mirada romántica entiende la naturaleza como producto inevitable del tiempo, enlazando así con el sentido de la historia, por eso el ojo romántico escruta las ruinas del pasado como lo haría un naturalista. La mirada moderna, por el contrario, atiende a lo efímero, lo fugitivo y lo superfluo, busca el placer en lo inmediato, por eso contempla la ciudad y lo hace en cuanto fenómeno cambiante.

La historiografía del arte o, mejor dicho, la historiografía de las «Bellas Artes» se ha dividido canónicamente en categorías como pintura y escultura, despreciando otras manifestaciones (recuérdense las vicisitudes de la fotografía para ser comprendida como una de las Bellas Artes). Dentro de la pintura: el retrato, el bodegón y el paisaje, fueron contemplados muy tarde como géneros de la pintura, pero no sucedió así con el panorama que se entendió como un tipo de entretenimiento, algo así como la frivolidad del circo frente a la seriedad heroica del teatro, a pesar de que los panoramas, desde sus orígenes, mostraban temas de historia y no sólo se dedicaron a describir vistas de lugares.

He podido comprobar, en diferentes ocasiones, que cuando en España se hace mención a los panoramas, son muy pocas las personas que tienen una idea cabal de a qué se están refiriendo, tal vez esto se deba a que en España no ha existido ningún panorama estable[22] y que hoy son muy escasos los españoles que han tenido la oportunidad y la experiencia de visitar alguno de entre la escasa media docena que aún quedan en Europa, en ciudades como Lucerna, Moscú, Londres, Wroclaw, Turingia o La Haya.

Por esta razón, y porque el panorama fue un paso definitivo en la consolidación de la visión paisajística, voy a entretenerme un poco en su

22 En Barcelona se instalaron tres panoramas que estuvieron abiertos durante la Exposición Universal de 1888.



8. Jacques Ignace HITTORFF, *Panorama de los Campos Elíseos*, París, ca. 1839.

descripción[23]. Esencialmente, un panorama está constituido por una gran sala circular en cuyo muro, continuo y sin aristas ni ventanas, se ha realizado una pintura que muestra una vista panorámica de 360°. Esa vista se contempla desde el centro de la sala, situando al público en un balcón central elevado sobre el suelo, de manera que lo pintado puede continuar por el suelo y el techo, provocando así la ilusión de estar el espectador situado en el interior de la escena que contempla. La fig. 8 muestra los planos del panorama que el arquitecto historicista Jacques Ignace Hittorff diseñó hacia 1839 para los Campos Elíseos de París.

23 Sobre los panoramas y su historia, véase Silvia BORDINI, *Storia del Panorama. La visione totale nella pittura del XIX secolo*, Officina, Roma, 1984. Bernard COMMENT, *The Panorama*, Reaktion Books, Londres, 1999 (1.ª ed. en francés, 1993).

Pero, tal vez el más sorprendente, junto al de la Batalla de Borodino de Moscú, sea el Panorama Bourbaqui de Lucerna. El trabajo historiográfico, geográfico, paisajístico, pictórico y de ambientación desarrollado para construir este panorama fue impresionante. Aquí trabajaron algunos de los pintores suizos más importantes de la época, entre ellos Ferdinand Holdel[24].

La documentación sobre los datos militares, climatológicos, topográficos fue exhaustiva y el resultado hoy, tras una minuciosa restauración, ha convertido a este panorama en uno de los trabajos paisajísticos más interesantes de Europa.

La visión panorámica enseguida se entendió como una herramienta útil para las ciencias, entre ellas, la arqueología. El panorama de las ruinas de Pompeya, desarrollado por Robert Burford, con sus cartelas y leyendas explicativas, constituye una herramienta que muestra y analiza el estado de las excavaciones en 1824. Sin embargo, lo que hoy llamamos la industria del espectáculo trivializó el panorama ofreciéndolo como una atracción a la altura del circo con sus fieras exóticas.

En cualquier caso, en la construcción de panoramas, tanto de los primitivos como de los más elaborados, de los científicos como de los que se plantearon como atracción de las ferias universales[25], la fotografía y sus sucesivos descubrimientos tuvieron un papel importante[26].

Pero volvamos, nuevamente, un poco hacia atrás en el tiempo. Una de las muchas derivaciones del desarrollo de los panoramas fueron los dioramas, que surgieron como una variante de aquel oficio que los italianos calificaban en el barroco de trabajo de *quadraturista*, es decir, de escenografía.

Los dioramas son, efectivamente, escenografías, más o menos estáticas, en las que se simulan perspectivas por medio de efectos de *trope-l'oeil*. En ellas no hay acción de personajes o marionetas que se mueven, sino que se trata de la simulación de escenarios fijos que giran o cambian de iluminación, o en los que suceden las dos cosas a la vez. La contemplación de este tipo de atracciones, en una época en la que el teatro era caro y elitista, y en la que no existían entretenimientos públicos, como

24 Heinz Dieter FINCK; Michael T. GANZ, *Le Panorama Bourbaki*, Cêtre, Lucerna, 2002.
25 Recuérdese el papel del «imax» en la Exposición Universal de Sevilla de 1992.
26 Véase Daniel CANOGAR, *Ciudades Efímeras. Exposiciones Universales: Espectáculo y Tecnología*, Julio Ollero, Madrid, 1992.

el cine o el fútbol, convirtió los dioramas en una diversión enormemente popular que atraía masas y proporcionaba pingües beneficios económicos.

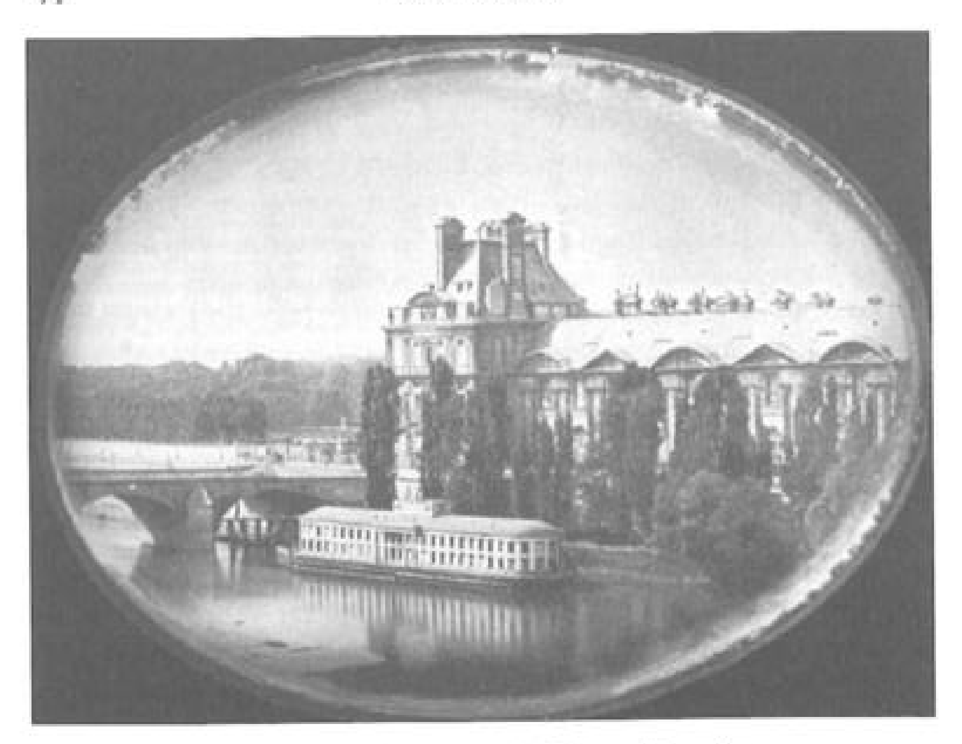
Un pintor y decorador, que se dedico a la escenografía y se hizo famoso con los dioramas en el París de los primeros años 20 del siglo XIX, fue Luis-Jacques Daguerre, el célebre inventor del daguerrotipo, una de los primeros procedimientos fotográficos. Daguerre no sólo fue un hábil pintor de perspectivas y vistas panorámicas que trabajó para el pintor y escenógrafo Pierre Prévost, sino que ideó una serie de juegos para iluminar estos escenarios, de tal manera que sobre unos telones, que constaban de diferentes planos recortados, con los que se simulaban efectos de perspectiva, dibujaba dos escenas superpuestas, una en color rojo y otra en color verde. El público entraba en un salón a oscuras (como en el cine) y al iluminar desde atrás el telón con intensa luz verde, los trazos en rojo se veían negros, mientras que los verdes desaparecían; por el contrario, al iluminar el telón con luz roja, la escena cambiaba y se veían, sin transición, en negro los trazos pintados en verde.

Luis-Jacques Daguerre y su socio Charles-Marie Bouton montaron en París, en un edificio próximo a la Place de la Republique, un diorama con un escenario giratorio en el que se podían ver, en una única sesión, paisajes de Roma, Nápoles, Montmartre, la Isla de Santa Elena y el Templo de Salomón, de tal manera que gracias a los juegos de luces verdes y rojas las escenas, iluminadas desde detrás (como en las sombras chinescas), pasaban del día a la noche[27].

Para conseguir dibujar estas escenas, Daguerre se había servido de cámaras oscuras y de procedimientos lenticulares ideados por los Chevalier, padre e hijo, afamados ópticos afincados en París, quienes tenían también como cliente ocasional a Nicéphore Niépce.

Niépce es el autor de la primera fotografía que se logró realizar en el mundo. El experimento fue planteado en el año 1816 y vuelto a realizar en 1826, fecha en la que está datado el primer «punto de vista», término con el que denomina Nicéphore Niépce aquella primera imagen heliográfica tomada desde la ventana de su estudio en Gras, en Châlon-sur-Saône. El propio Niépce, en noviembre de 1827, la describe

27 Véase Helmut & Alison GERNSHEIN, *L. J. M. Daguerre. The History of The Diorama and The Daguerreotype*, Secker & Warburg, Londres, 1956; Dover, Nueva York, 1968.



9. Luis-Jacques DAGUERRE, *Las Tullerías y el Sena*, 1839.

como descubrimiento que «permitía fijar de modo permanente la imagen de cualquier objeto por la acción espontánea de la luz»[28].

Si bien Daguerre utilizaba la óptica y la cámara oscura para restituir las imágenes de los escenarios de sus dioramas, carecía de suficientes conocimientos científicos y de los medios químicos que Niépce había desarrollado para fijar sobre una placa de peltre la difusa imagen de unos tejados. La asociación, mediante contrato, de los esfuerzos de ambos personajes, permitió el nacimiento de la fotografía.

Me gustaría señalar que en el contrato, firmado el 14 de diciembre de 1829, Daguerre reconoce que Niépce ha inventado «un medio nuevo (...) para fijar las vistas que brinda la naturaleza sin necesidad de recurrir a un dibujante»[29].

28 Esta frase, en diferentes traducciones, aparece en múltiples libros y artículos sobre la historia de la fotografía. Para la obra de Nicéphore Niépce, véase Paul JAY, *Niépce. Genèse d'une invention*, Société des Amis du Musée Nicéphore Niépce, Chalon-sur-Saône, 1988.

29 Marie-Loup SOUGET, *Historia de la fotografía*, Cátedra, Madrid, 1991, p. 46.

Es conocido cómo en 1838, con el fin de llamar la atención sobre su invento, Daguerre fotografió diferentes perspectivas de París, tomadas desde la ventana de su estudio, o como la de la fig. 9, que muestra *Las Tullerías y el Sena*, en la que se aprecia con toda fidelidad, enmarcada como una pintura, una vista del jardín de Las Tullerías, del extremo oeste del pabellón Denon del Museo del Louvre, con el río Sena en primer plano, encuadrando la escena tal como lo hubiera hecho cualquier pintor romántico de la época.

Tras una serie de avatares, entre los que se encuentra el incendio del Diorama de Daguerre la noche del 8 de marzo de 1838, el Estado francés, a instancias del físico y astrónomo Françoise Arago, adquirió los derechos sobre el diorama y el daguerrotipo, que fueron calificados en el documento oficial de experimentos sobre «pintura y física», es decir, sobre «arte y ciencia», pero es significativo que tanto el diorama como el daguerrotipo sean nombrados expresamente como «pintura» y no como pasatiempo o curiosidad.

En 1839 se comercializan las primeras cámaras para realizar daguerrotipos y, en muy escasos meses, son muchos los fabricantes que proporcionan, en diferentes países de Europa y en Norteamérica, diversos modelos de cámaras y material sensible que popularizan el uso del invento físico-químico. Sin embargo, la ególatra burguesía que tiene acceso a esos aparatos los destina fundamentalmente al retrato y no a la obtención de vistas paisajistas. Hay que reconocer también, por otra parte, que los primeros equipos para realizar daguerrotipos no eran fáciles de transportar, pues empezaron pesando cerca de cuarenta kilos, lo que hacía que fueran empleados en el interior de los «estudios de fotógrafo».

El lento proceso de impresión de las primitivas emulsiones daguerrotípicas llevaba a mantener a los retratados en exposiciones al sol de hasta veinte minutos de pose, durante los cuales, con grandes sufrimientos, debían permanecer inmóviles. No es, por lo tanto, extraño que algunos aficionados a la daguerrotipia eligieran como modelo a retratar edificios o lugares que, por su naturaleza estática, no se iban a mover durante el tiempo de exposición. Surge así la toma de «puntos de vista», término con el que se empezarán denominando los primeros paisajes fotográficos.

Desde que en 1587 Georg Braun y Franz Hogenberg iniciaron en Colonia la edición de su álbum *Civitates Orbis Terrarum*[30], en el que se mostraban vistas de diferentes ciudades europeas, han sido cientos los libros, carpetas y álbumes que han recogido este tipo de láminas, entre ellos los *Picturesque Sketches of Spain*, publicados entre 1832 y 1833, escasamente siete años antes de la aparición del *Voyage en Espagne* de Théophile Gautier que vio su primera edición en París en 1843.

En cualquier caso me gustaría recordar que en una fecha muy temprana, entre 1840 y 1844, se van a realizar lo que se llamó las «Excursiones daguerriennes», que permitieron impresionar 120 vistas de parajes y monumentos, y que en 1851 se funda la «Sociedad Heliográfica», cuyo objetivo fue realizar viajes arqueológicos por todo el mundo.

Era frecuente que en los viajes del Grand Tour, durante el siglo XVIII, los nobles y los señores se hicieran acompañar de dibujantes y arquitectos que «levantaban» alzados y vistas de las ruinas históricas a las que acudían. Así, cuando el Marqués de Marigni (hermano de Madame de Pompadour) realiza su viaje a Italia para formarse en el conocimiento de las antigüedades romanas, se hace acompañar por el arquitecto Jacques-Germain Soufflot, quien levantó alzados y secciones de muchos monumentos antiguos. Se trataba de un trabajo enorme, delicado y costoso, mientras que la toma de una vista fotográfica resultaba ser rápida y, además, absolutamente fiel.

En algunas de estas «excursiones daguerriennes» participaron pintores conocidos, como Horace Vernet, que recorrió África y Oriente próximo, trayendo imágenes de Egipto, mientras que en la «Sociedad Heliográfica» participaron nada menos que el pintor Eugène Delacroix y el escritor y crítico de arte Champfleury, lo que condujo a la toma de fotografías de lugares y monumentos hacia una visión estética y una composición del cuadro claramente pictorialista.

No es el ámbito de este breve ensayo el lugar en el que contar la historia de los orígenes de la fotografía, que es de todos conocida, pero me voy a permitir narrar otro episodio de esta época que tendrá una particular trascendencia para extender la mirada y ampliar la idea de paisaje desde la fotografía. Este episodio fue protagonizado por Félix «Nadar», un caricaturista y editor de *La Revue Comique*, que empezó a

30 Hay edición reciente en español: *Ciudades del Renacimiento «Civitates orbis terrarum»*, H. F. Ullmann, Londres, 2008.

servirse de la fotografía para retratar a las personalidades del París de mitad del siglo XIX.

En un principio su objetivo no era ser fotógrafo retratista, sino servirse de la fotografía para mejorar el parecido de sus caricaturas. Sin embargo, la fama que cosechó con un género como el retrato le hizo rico, lo que le permitió practicar una de sus aficiones preferidas: montar en globo. Esta actividad deportiva y las visiones que observaba de París desde el aire le indujeron a intentar lo que podríamos llamar la «fotografía aérea».

Inició estos experimentos en 1853 pero los gases que se desprendían del globo arruinaban los procesos químicos que necesariamente había que realizar entonces in situ para poder obtener las placas fotográficas. Las primeras vistas fotográficas de la ciudad de París tomadas por Nadar desde un globo aerostático, bautizado por él con el grandilocuente título de *Le Géant*, se remontan al año 1856.

Estas imágenes permitieron entender la ciudad de París como un inmenso panorama, no sólo como un conjunto de calles y casas encerradas en los límites de sus muros perimetrales, sino como un auténtico paisaje en el que las fachadas de los edificios se metamorfosean en escarpes y acantilados y los grandes bulevares en artificiales valles encañonados por los que fluyen ríos de carruajes y cataratas de gente. El cambio del punto de observación, elevado, y la gran escala de las vistas aéreas transformaron la manera de ver y comprender la ciudad.

Hoy disponemos de múltiples ingenios para situarnos sobre la ciudad, al globo han sucedido los aviones, los helicópteros y los satélites, mientras que la cámara fotográfica de películas ha sido desplazada por los tomavistas cinematográficos y las cámaras de vídeo digitales, de manera que podemos captar y percibir los territorios y las ciudades a cualquier escala y con todo lujo selectivo de detalles; sin embargo, nuestra mirada parece atrapada en el pasado.

En la actualidad, las ciudades evolucionan de manera vertiginosa sufriendo transformaciones asombrosas, pero son presas del descontrol visual. A pesar de los grandes avances experimentados en la mirada desde finales del siglo XIX, en la actualidad la ciudad se sigue gestionando desde la planimetría vertical, las ortofotografías, los Sistemas de Información Geográfica y otros procedimientos gráficos destinados al control de las superficies, mientras que se eluden en el planeamiento y la gestión de la ciudad las imágenes frontales, las panorámicas y las visiones de conjunto.

Tal vez por esta razón, el paisaje urbano que se genera en la actualidad se caracteriza por la dispersión y por el tratamiento anodino de un espacio que ha sido despersonalizado y homogeneizado con la invasión del automóvil, la presencia abusiva de la publicidad y la estetización difusa que provoca la implantación de un mobiliario urbano y unos sistemas señaléticos que han sido diseñados para ningún lugar.

## Bibliografía


ALBERTI, Leon Battista, *Sobre la pintura*, Fernando Torres, Valencia, 1976.

ALPERS, Svetlana, *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*, Hermann Blume, Madrid, 1987.

BARNES, Julian, *Una historia del mundo en diez capítulos y medio*, Anagrama, Barcelona, 1984. (1.ª ed. en inglés, 1989).

BORDINI, Silvia, *Storia del Panorama. La visione totale nella pittura del XIX secolo*, Officina, Roma, 1984.

BOZAL, Valeriano, *Johannes Vermeer de Delft*, TF editores, 2002, pp. 177-178.

BURKE, Edmund, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, Tecnos, Madrid, 1987.

CANOGAR, Daniel, *Ciudades Efímeras. Exposiciones Universales: Espectáculo y Tecnología*, Julio Ollero, Madrid, 1992.

COMMENT, Bernard, *The Panorama*, Reaktion Books, Londres, 1999 (1.ª ed. en francés, 1993).

DA VINCI, Leonardo, *Tratado de Pintura*, Editora Nacional, Madrid, 1983.

FINCK, Heinz Dieter; GANZ, Michael T., *Le Panorama Bourbaki*, Cêtre, Lucerna, 2002.

GILPIN, William, *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca*, Abada, Madrid, 2004.

GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio, *Athanasius Kircher. Itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal*, Siruela, Madrid, 1990

KAGAN, Richard L. (dir.), *Ciudades del Siglo de Oro, Las Vistas Españolas de Anton Van den Wyngaerde*, El Viso, Madrid, 1986.

KOSTOF, Spiro, *Historia de la Arquitectura* (tomo 2), Alianza, Madrid, 1988.

MacDONALD, Margaret F., *Palaces in the Night. Whistler in Venice*, University of California Press, Berkeley y Los Ángeles, 2001.

MADERUELO, Javier (ed.), *Paisaje y Territorio*, Abada-CDAN, Madrid, 2008.
—, *El paisaje. Génesis de un concepto*, Abada, Madrid, 2005, 2006².
MANETTI, *Vita di Filippo di Ser Brunellesco*, Milán-Nápoles, 1955.
RUSKIN, John (E. T. COOK y Alexander WEDDERBURN eds.), *The Works of John Ruskin*, 39 vols., George Allen, 1903-1912.
—, *Arte primitivo y pintores modernos*, El Ateneo, Buenos Aires, 1956.
SERLIO, Sebastiano, *Tutte l'opere d'Architettura et prospettiva di Sebastiano Serlio* (Venecia, 1600), Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Asturias, Oviedo, 1986.
SOUGET, Marie-Loup, *Historia de la fotografía*, Cátedra, Madrid, 1991.

### BIBLIOGRAFÍA sobre J. M. W. TURNER

AA.VV., *Turner y Venecia*, Fundación 'La Caixa', Barcelona, 2005. (1.ª ed., en inglés, 2003) (cat. exp.).
BOCKEMÜHL, Michael, *Turner*, Taschen, Colonia, 2000.
BRYANT, Julius, *Turner. Painting the Nation*, English Heritage, Londres, 1996, 1998².
BUTLIN, Martin, *Turner: Later Works*, The Tate Gallery, Londres, 1981, 1985².
FORRESTER, Gillian, *Turner's 'Drawing Book' The Liber Studiorum*, Tate Publishing, Londres, 1996 (cat. exp.).
GAUNT, William, *Turner*, Phaidon, Londres 1971, 2003n.
HEROLD, Inge, *Turner on Tour*, Prestel, Múnich, 1997.
REYBOLDS, Graham, *Turner*, Thames & Hudson, Londres, 1969, 1994².
SLOAM, Kim, *J. M. W. Turner. Watercolours from the R.W. Lloyd Bequest*, British Museum Press, Londres, 1998 (cat. exp.).

## 7. EL PAISAJE EN LA POESÍA Y EN LA PINTURA ROMÁNTICAS INGLESAS

MALCOLM ANDREWS

Centraré mi conferencia en la pintura y en la poesía románticas inglesas, en cómo la pintura inspira a la poseía y la poesía inspira a la pintura. Más específicamente, me gustaría mostrar cómo los poetas y los pintores británicos de finales del siglo XVIII y principios del XIX se alejaron de los modelos paisajísticos extranjeros, clásicos y pintorescos, para adoptar un estilo que 1) reflejara más fielmente la identidad de los paisajes nativos y 2) transmitiera una experiencia del paisaje más trascendental y dinámica.

Empezaré por ilustrar los modelos de belleza paisajística clásicos o neoclásicos que, en el siglo XVIII, fueron absorbidos por las tradiciones paisajísticas inglesas y las dominaron. Y cuando digo tradiciones paisajísticas, no me refiero únicamente a la pintura de paisajes, sino también a la jardinería y a la estética paisajística pintoresca. La figura clave es el pintor francés del siglo XVII Claudio de Lorena –comúnmente conocido en Inglaterra por Claude–. Trabajó en Italia y su especialidad fueron los paisajes italianos con cierto aire idílico. Tanto los originales como las copias de los paisajes italianos de Claudio de Lorena fueron muy apreciados por los turistas británicos, que los compraban y los llevaban a Inglaterra para reunir importantes colecciones en las principales mansiones de la aristocracia. En 1777, el libro de dibujos de Claudio de Lorena, *Liber Veritatis*, que realizó siguiendo el ejemplo de sus

óleos y que ahora pertenecía al duque de Devonshire, fue imprimido y publicado como álbum de grabados en Gran Bretaña.

Así pues, las imágenes de los paisajes de Claudio de Lorena fueron ampliamente conocidas y admiradas. Constituyeron una especie de plantilla del ideal de belleza pintoresca para que los pintores británicos representaran sus propios paisajes a partir de ella. Lo mismo sucedió con la jardinería paisajística, que estaba estrechamente ligada a la pintura de paisajes. Y las pinturas de Claudio de Lorena se convirtieron en el esquema a seguir para las composiciones de paisajes pintorescos, como preconizaba William Gilpin, el escritor y pintor aficionado que en los años 1770 y 1780 dio lugar a la moda del turismo pintoresco en Gran Bretaña. Esto suponía viajar a los lugares más espectaculares de Gran Bretaña para explorar y apreciar escenarios paisajísticos. Estableció un sistema de criterios estéticos para evaluar un paisaje, dichos criterios derivaban, esencialmente, de las pinturas de Claudio de Lorena.

La estructura tripartita de primer plano, habitualmente oscurecido, plano medio más luminoso y fondo fundido con el cielo. Árboles que forman bastidores o *coulisses*, para detener el ojo que se aparta hacia la derecha o hacia la izquierda y dirigirlo hacia el paisaje, que retrocede gradualmente. Los motivos narrativos se organizaban dentro de esta estructura. Así, el drama humano –extraído de la Biblia o de la mitología clásica– tenía lugar en el primer plano; en el plano medio, a menudo, se representa un castillo o algún destacado elemento arquitectónico, y el fondo estaba constituido por montañas azules que llevan el ojo hacia un cielo encendido del atardecer.

Como consecuencia, se desarrolló un grupo de entendidos de lo pintoresco, aficionados, siguiendo el vocabulario analítico de Gilpin, que hablaban como expertos sobre las aptitudes pintorescas de determinadas vistas paisajísticas. Jane Austen y otros, a principios del siglo XIX, se burlan de esta moda. Éste es un ejemplo extraído de su novela *Northager Abbey* [La abadía de Northager] (1798, 1818), cuando el sofisticado Henry Tilney se dedica a impresionar a la heroína Catherine con sus conocimientos:

> They were viewing the country with the eyes of persons accustomed to drawing, and decided on its capability of being formed into pictures, with all the eagerness of real taste... they talked in phrases which conveyed scarcely any idea to her... he talked of fore-grounds, distances, and second distances –side screens and perspectives– lights an shades... fearful of



1. William GILPIN, *Composición de paisaje.*

wearying her with too much wisdom at once, Henry suffered the subject to decline, and by an easy transition from a piece of rocky fragment and the withered oak which he placed near its summit, to oaks in general, to forests, the inclosure of them, waste lands, crown lands... it was an easy sep to silence[1].

[Contemplaban el paraje con los ojos de quien está acostumbrado a dibujar, y decidieron sobre su aptitud para ser convertidos en pinturas, con toda la vehemencia del verdadero gusto... hablaban con frases que apenas expresaban alguna idea para ella... hablaban de primeros planos y segundos planos, de perspectiva, de luces y sombras... temeroso de cansarla con demasiados conocimientos de golpe, Henry cambió de tema y así pasó de hablar de un fragmento rocoso y de un seco roble, que situaba junto a la cima, a hablar de árboles en general, de bosques, de su cercado, de terrenos improductivos, de los patrimonios reales... un simple paso para llegar al silencio.]

1 Jane AUSTEN, *Northanger Abbey* (1818), Penguin, Harmondsworth, 1972, pp. 125-126.

Durante los años 1780 y 1790 se marcaron en el mapa las zonas espectaculares de Bretaña como atractivos paisajísticos y las guías señalaban a los turistas los puntos específicos o «estaciones» desde los que se tenían la mejores vistas; y por «mejores vistas» me refiero a composiciones paisajistas que se ajustaban al ideal de Claudio de Lorena… Uno de los primeros entendidos que visitaron los «Lagos» describió Derwntwater (Keswick) de la siguiente manera:

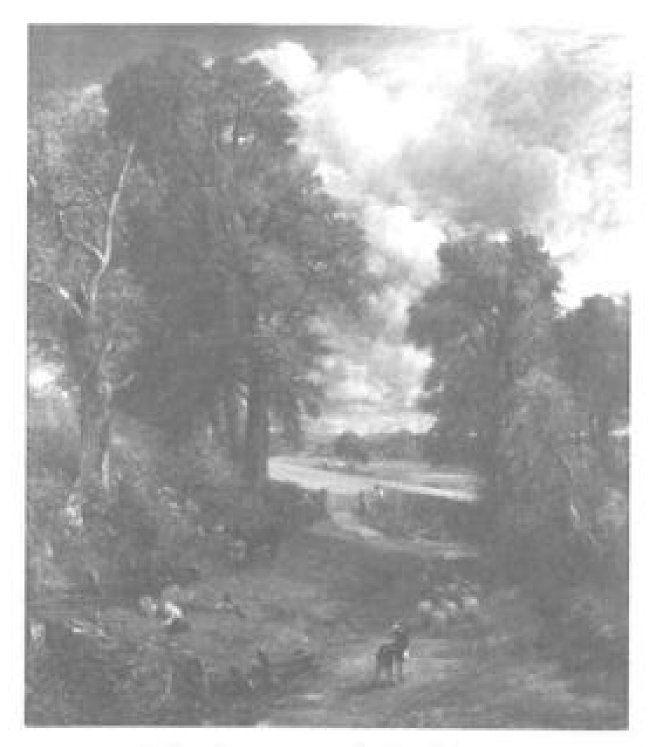
> To give you a complete idea of these perfections, as they are joined in Keswick, would require the united powers of *Claude*, *Salvatore* and *Poussin*. The first should throw his delicate sunshine over the cultivated vales, the scattered cots, the groves, the lake, and wooded islands. The second should dash out the horror of the rigged cliffs, the steeps, the hanging woods, and foaming waterfalls; while the grand pencil of *Poussin* should crown the whole with the majesty of the impending mountains[2].
>
> [Para hacerse una idea completa de estas perfecciones, tal como se reúnen en Keswick, se requeriría la suma de los dones de *Claude*, *Salvatore* y *Poussin*. El primero desplegaría su delicada luz del sol sobre los valles cultivados, las casitas diseminadas, las arboledas, el lago y las masas boscosas. El segundo expresaría el terror de los acantilados, las pendientes, los bosques suspendidos y las espumosas cascadas; mientras que el gran pincel de *Poussin* lo coronaría todo con la majestuosidad de las amenazantes montañas].

Una de las guías más famosas era la de Thomas West, *Guide to the Lakes*, publicada por primera vez en 1778 y que conoció siete ediciones antes de acabar el siglo.

La guía de West promocionaba los «Lagos» en tanto que serios rivales de los atractivos paisajísticos de los más famosos paisajes europeos. Por ejemplo, decía de las montañas –todas son «accesibles hasta la cima y proporcionan vistas no menos sorprendentes y más variadas que los propios *Alpes*»–[3]. Todo esto forma parte de un movimiento general dirigido a elevar el prestigio de los paisajes nativos británicos. Gilpin comentaba «cualquiera que sea la razón que lo cause, sin duda

2 John Brown, *Description* of Keswick (1753: publicado en 1767); reproducido en Malcolm Andrews, *The Search for the Picturesque*, Scolar Press, Aldershot, 1989, p. 179.

3 [Thomas West], *A Guide to the Lakes, in Cumberland, Westmorland, and Lancashire* (Kwendal & London, 3.ª ed., 1784), p. 5.



2. John CONSTABLE, *The Cornfield*, 1826.

creo que este país es superior a muchos otros en la *variedad* de sus bellezas pintorescas»[4].

Sin embargo, no todo en Inglaterra es el «Lake District» [Región de los Lagos], que, efectivamente, puede rivalizar en belleza y sublimidad por un puesto de prestigio internacional. Otras tradiciones paisajísticas europeas crecieron en popularidad hacia finales del siglo XVIII –los paisajes holandeses y flamencos del XVII, de Ruisdael, Rubens, Hobbema, etc.–. Era una tradición paisajística del norte de Europa opuesta a la mediterránea. Los paisajes eran más planos, con más texturas y asperezas –caminos roturados, orillas quebradas, casas de campo poco prominentes, amplios cielos con abundancia de nubes–. Era un escenario que en muchos aspectos correspondía al de las regiones de Anglia oriental, en Inglaterra. Y precisamente procedían de Anglia oriental varios influyentes pintores de paisajes ingleses de finales del

4 William GILPIN, *Observations, relative chiefly to Picturesque Beauty... on... the Montain's an Lakes of Cumberland and Westmoreland* (Londres, 1786).

siglo XVIII y principios del XIX: Gainsborough, Constable y los pintores de la Escuela de Norfolk.

La segunda etapa de lo pintoresco, en los años 1790, cambió los criterios claudianos de Gilpin para identificar una serie de motivos cuya quintaesencia pintoresca derivaba de las tradiciones pictóricas holandesas, especialmente presentes en los escritos de Uvedale Price, cuyo padre era amigo del de Gainsborough. Price daba prioridad a los objetos que tuvieran una identidad más nativa, más británica: caminos hundidos y con surcos, orillas sinuosas con flores silvestres, robles ramificados, burros peludos, cancelas decrépitas, viejas y musgosas casas, y molinos de agua en ruinas. El cuadro de John Constable, *The Cornfield* (1826), correspondía a este gusto. Constable describió el cuadro como una escena «del interior», «una estrecha senda, cierta cosa» con árboles mecidos por una «agradable y cálida brisa»[5]. Ese sendero tenía un significado personal especial para Constable, pues era el camino que acostumbraba a tomar para ir a la escuela cuando era un muchacho. Constable era consciente de los gustos pintorescos y parece que introdujo deliberadamente algunos elementos en su pintura para satisfacer este gusto: «Espero vender este cuadro, pues en él, sin duda, he hecho alguna concesión más a elementos que agradan a la vista que lo que habitualmente acostumbro»[6]. Se está refiriendo al viejo arado, las ovejas, la cancela rota. Lo que tenemos en *Cornfield* es un paisaje cargado de significado emotivo personal, que tiene algunos componentes residuales pintorescos, que celebra claramente un escenario inglés y que intenta capturar y transmitir el sentido de las energías naturales en juego: el movimiento de las nubes, los árboles meciéndose con la brisa que pasa y... vuelve... La primera etapa de lo pintoresco, iniciada por Gilpin, enmarcaba las vistas de los paisajes y se ocupaba de la composición y de la estructura. La segunda etapa, evidente en 1790, estaba más interesada en identificar los componentes de lo pintoresco –viejas casas de campo, molinos y abadías en ruinas, viejos robles, asnos peludos, cancelas y cercas deterioradas–. Siente predilección por lo viejo, por los objetos humanos y naturales descuidados y obsoletos. La obra de Constable se desarrolló en esta segunda etapa.

5 Constable, Carta del 8 de abril de 1826: citada en *Constable: Paintings, Watercolours & Drawings*, ed. L. Parris *et al.*, Tate, Londres, 1976, p. 145.

6 *Ibid.*, p. 146.

Un poeta inglés que, quizá por encima de todos los demás, igual que Constable celebraba lo local, lo nativo, lo personal y lo descuidado en el paisaje fue John Clare (1793-1864). Clare era un trabajador agrícola que sentía pasión por la poesía y tenía un profundo sentimiento de la identidad de determinados lugares, donde tenía sus raíces. También sentía devoción por pintores que, a sus ojos, representaban el carácter sin pretensiones de su entorno. Uno de ellos era Peter De Wint. Clare le dedicó un soneto a De Wint:

De Wint! I would not flatter; nor would I
    Pretend to critic-skill in this thy art;
Yet in thy landscape I can well descry
    The breathing hues as nature's counterpart.
No painted peaks, no wild romantic sky,
    No rocks, nor mountains, as the rich sublime,
Hath made the famous; but the sunny truth
    Of nature, that doth mark thee for all time,
Found on our level pastures –spots, forsooth,
    Where common skill sees nothing deemed divine.
Yet here a worshipper was found in thee;
    And thy young pencil worked such rich surprise
That rushy flats, befriged with willow tree,
    Rivalled the beauties of Italian skies[7].

[¡De Wint! No halagaría ni pretendería
Criticar la habilidad de este tu arte;
Sin embargo, en tus paisajes puedo muy bien descubrir
El aliento de los colores de la naturaleza que replicas.
Ni cumbres ni románticos cielos salvajes,
Ni rocas ni montañas, como lo magnífico sublime,
Te han dado la fama, sino la alegre verdad
De la naturaleza, que te marca para toda la vida,
Y que se encuentra en nuestros llanos pastizales, manchas, en verdad,
Donde las habilidades comunes no ven nada que se considere divino.
Pero aquí un devoto ha encontrado en ti;
Y tu joven pincel elaboró tan asombrosas riquezas

7 John Clare, «To De Wint».

Que llanuras cubiertas de juncos, adornadas con hileras de sauces,
Rivalizan en belleza con los cielos italianos.]

A Clare le disgusta el artificio y la ostentación retórica de Claudio de Lorena y de Rosa, como si sus paisajes fueran decoraciones escénicas. En ellos, la naturaleza se ha ido muriendo, consumida por las fórmulas, la retórica y las convenciones. Su misión consistió en rehabilitar y revitalizar la imaginería poética natural y los escenarios autóctonos ingleses en un tono más bajo: la «alegre verdad de la naturaleza».

> Pastoral poems are full of nothing but the old thread bare epithets of 'sweet singing cuco? 'love lorn nightingale' 'fond turtles' 'sparking brooks'... these make up the creation of Pastoral and descriptive poesy and every thing else is reckond low and vulgar in fact they are too rustic for the fashionable or prevailing system of rhyme...[8].

> [Los poemas pastoriles están llenos únicamente de epítetos raídos, como «dulce canto del cuco», «afligido ruiseñor», «tiernas tortugas», «arroyo cristalino»... que colman la creación de la poesía pastoril y descriptiva y cualquier otra cosa es considerada baja y vulgar por ser demasiado rústica para el sistema de rima reinante o a la moda...]

Esta revitalización introduce un interesante problema, surgido poco antes en relación con Constable. Un poeta puede incorporar movimiento, desarrollos, cambios en sus representaciones paisajísticas. ¿Cómo puede hacerlo un pintor? Clare plantea el problema en un hermoso soneto titulado «Wood Pictures in Spring»:

The rich brown umber hue the oaks unfold
When springs young sunshine bathes their trunks in gold
So rich so beautiful so past the power
Of words to paint –my heart aches for the dower
The pencil gives to soften and infuse
This brown luxuriance of unfolding hues
This living luscious tinting woodlands give
Into a landscape that might breath and live

8 John CLARE, *Clare: Selected Poems and Prose*, E. Robinson & G. Summerfield, Oxford, 1966, p. 114.

And this old gate that claps against the tree
The entrance of springs paradise should be
Yet paint itself with living nature fails
– The sunshine threading through these broken rails
In mellow shades– no pencil eer conveys
And mind alone feels fancies and portrays[9]

[El rico ocre oscuro que despliegan los robles
Cuando el joven sol de primavera baña con oro sus troncos
Tan rico, tan bello, tan rápido es el poder
De las palabras para pintar – mi corazón se aflige por el don
Que otorga el pincel para suavizar e infundir
Esta parda exuberancia de tonos desplegada
Esa viva seducción que tiñe los bosques
De un paisaje que puede respirar y vivir.
Y esa vieja cancela que bate contra el árbol
La entrada del paraíso primaveral debe ser
Pero pintarlo con viveza natural no consigue
–El sol colándose entre esas viejas tablas
en suaves sombras– ningún pincel llega a expresar
Y sólo se ocupa de texturas, fantasías y representaciones]

Esta preciosa celebración de la vieja cancela inviste el objeto con los intensos sentimientos personales del poeta, pero luego se pregunta cómo un paisaje pintado podría nunca expresar estos sentimientos. ¿Cómo podría jamás un pintor sugerir en un lienzo que una cancela de madera fuera la «entrada al paraíso de la primavera»? ¿Cómo puede un pintor elevar la representación de objetos naturales hasta convertirlos en los soñados ideales? Como señalaba el pintor inglés J. M. W. Turner en una conferencia de 1812, «las descripciones poéticas más plenas, más incidentales y que manifiestan la mayor riqueza de versos son, a menudo, las menos pictóricas»[10].

Volveré sobre este punto un poco más adelante. Pero antes consideremos la cuestión de cómo puede un pintor expresar el cambio y el desarrollo en una simple imagen. Los esfuerzos de Turner para conse-

9 *Ibid*, p. 155.
10 Citado en Andrew WILTON, *Painting and Poetry: Turner's 'Verse Book' and his Work of 1804-1812*, Tate, Londres, 1990, p. 91.



3. J. M. W. TURNER, *Frosty Morning*, 1813.

guir que en una pintura hubiera movimiento y cambio, sugiriendo un elocuente momento de la narrativa, es fascinante. Un ejemplo es su óleo, pintado en 1813, *Frosty Morning*.

Cuando se exhibió *Frosty Morning*, en el catálogo, junto al cuadro figuraba el siguiente verso (de *The Season* de James Thomson): «Ante su resplandor se derrite la rígida escarcha». La pintura representa un cálido amanecer que disipa la oscuridad de la noche y la escarcha. En el primer plano, el sendero se bifurca. El camino principal, a la izquierda, nos dirige hacia un carruaje que se acerca, sus linternas están todavía encendidas del viaje durante la noche: es como si emergiera en la luz diurna. El pequeño camino de la derecha se dirige directamente al comienzo del día y al profundo resplandor del amanecer. De esta manera, de izquierda a derecha seguimos el relato descriptivo de la noche que da paso al día. Y en el fondo están las cada vez más pequeñas manchas de escarcha. Turner sitúa los colores fríos, los blancos y los grises directamente junto a los cálidos –los ocres, castaños, dorados– de modo que el espectador puede sentir la interacción entre los procesos naturales descritos en el verso: el manejo del color provoca la experiencia de los cambios de temperatura.

Querría ahora centrarme en un poema romántico en particular, que concentra muchas de las cuestiones que hemos estado debatiendo: el estatus especial de lo local, la experiencia emotiva del paisaje, el cambio de estilo de lo pintoresco, el desarrollo de una experiencia espiritual y trascendental del mundo natural. El poema de William Wordsworth «Versos escritos a una pocas millas de la abadía de Tintern» (1798)[11]. Este poema traza el desarrollo en tres etapas de su movimiento hacia la aprehensión madura del paisaje. Nos sirve también de transición a la segunda parte de esta conferencia, el paso de pintores y poetas hacia una percepción más utópica, dinámica y espiritual del mundo natural. Lo local y lo particular en el paisaje puede parecer antitético de lo utópico y lo trascendental, pero Wordsworth, en este poema, consigue vincularlos. Tenía los veinte años largos cuando escribió esto, durante un recorrido de cinco días con su hermana Dorothy por el valle del río Wye.

Para Wordsworth era una nueva visita a un paisaje que, cinco años antes, le había procurado un gran consuelo. Así construye la escena:

FIVE years have past; five summers, with the length
Of five long winters! And again I hear
These waters, rolling from their mountain-springs
With a soft inland murmur. –Once again
Do I behold these steeps and lofty cliffs,
That on a wild secluded scene impress
Thoughts of more deep seclusion; and connect
The landscape with the quiet of the sky.
The day is come when I again repose
Here, under this dark sycamore, and view
These plots of cottage-ground, these orchard-tufts,
Which at this season, with their unripe fruits,
Are clad in one green hue, and lose themselves
'Mid groves and copses. Once again I see
These hedge-rows, hardly hedge-rows, little lines
Of sportive wood run wild: these pastoral farms,

11 William WORDSWORTH, «Lines Composed a Few Miles above Tintern Abbey» (1798), en *William Wordsworth: Poems*, ed. J. Hayden, Penguin, Harmondsworth, 1977, I, pp. 357-362. Las referencias de los versos aluden a esta edición.

Green to the very door; and wreaths of smoke
Sent up, in silence, from among the trees!
With some uncertain notice, as might seem
Of vagrant dwellers in the houseless woods,
Or of some Hermit's cave, where by his FIRE
The Hermit sits alone.

(II. 1-22)

[¡CINCO años han pasado; cinco largos veranos
Como cinco largos inviernos! Y de nuevo
Oigo esta agua que baja desde sus manantiales en las cimas
Otra vez veo estos peñascos escarpados
Cuya escena salvaje y solitaria
Propicia pensamientos de mayor aislamiento y une
El paisaje con la quietud del cielo.
Hoy es el día que de nuevo descanso
Aquí, bajo este oscuro sicómoro, y contemplo
Estas tierras de cultivo, estos huertos,
Que en esta estación, con sus frutos inmaduros,
Se visten de un tono verde y se pierden
Entre matorrales y maleza. De nuevo miro
Estos setos, más que setos, pequeñas líneas
De boscajes silvestres, aquellas bucólicas granjas,
Verdes hasta la misma puerta; y el humo
Que asciende, silencioso, entre los árboles
Con algún incierto indicio, puede parecer,
De algún errante morador de los deshabitados bosques,
O de alguna cueva de ermitaño donde junto al fuego
Está sentado el anacoreta.]

Lo más importante de este paisaje es la integración armónica entre la naturaleza y la cultura, entre lo humano y lo salvaje. Esto queda muy precisamente representado en el lenguaje. Fijémonos, por ejemplo, en los versos «que hablan de los huertos: son plantaciones intencionadas que gradualmente se naturalizan –«se pierden»– en el paisaje silvestre. Del mismo modo, los setos, que los hacen los hombres, también se funden con lo salvaje en la sucesión de frases ligeramente modificadas: «más que setos, pequeñas líneas / de boscajes silvestres». Esta concentración de imágenes de armonía constituye el icono de una relación

ideal entre el hombre y la naturaleza, la cual se integra en uno mismo, del mismo modo que en la mente de Wordsworth, y proporciona consuelo y fortaleza, además de actuar como garantía de la posibilidad de satisfacción mística. ¿Cómo puede la visión de un hermoso escenario paisajístico actuar en la mente no sólo para producir una sosegada satisfacción, sino también para afectar a la moral y a lo espiritual en sí mismo? A finales del siglo XVIII, estaba vigente la teoría de la asociación psicológica, sin duda conocida por Wordsworth y Coleridge. Fue formulada por el filósofo David Hartley en su obra *Observaciones sobre el Hombre* (1749) y desarrolla la creencia de que el conocimiento deriva principalmente, si no únicamente, de las sensaciones. En el asociacionismo, los sentidos responden a un objeto –por ejemplo, el ojo recibe la impresión de un paisaje y el impacto de esta visión causa vibraciones receptivas en el órgano; estas vibraciones transportan las impresiones a través del sistema nervioso al cerebro, donde las impresiones sensoriales se combinan y se unen en complejos y sofisticados impulsos e ideas–. Por ello, la asimilación de la visión paisajística se presenta como un proceso psicológico orgánico.

> oft, in lonely rooms, and 'mid the din
> Of towns and cities, I have owed to them [beauteous forms]
> In hours of weariness, sensations sweet,
> Felt in the blood, and felt along the heart;
> And passing even into my purer mind,
> With tranquil restoration
>
> (ll.26-30)

> [a menudo, en solitarias estancias, y entre el fragor
> De pueblos y ciudades, les he debido a ellas [formas hermosas]
> En las horas de hastío, sensaciones dulces,
> Que he sentido en la sangre, que he sentido en el pecho,
> Que me han alcanzado hasta el pensamiento más puro,
> Con calmado reposo]

Éste es el misterioso proceso por el que, cree Wordsworth, la visión de un paisaje se convierte en una experiencia, primero sensorial y, después, mental.

En la parte central del poema, Wordsworth recapitula lo que considera los tres estadios en su proceso de maduración respecto a su rela-

ción con la naturaleza. Primero fue el placer animal de un niño que encontraba en la naturaleza un enorme campo de juegos. Después vinieron los placeres estéticos más refinados de un joven:

I cannot paint
What the I was. The sounding cataract
Haunted me like a passion: the tall rock,
The mountain, and the deep and gloomy wood,
Their colours and their forms, were then to me
An appetite; a feeling and a love,
That had no need of a remoter charm,
By thought supplied, nor any interest
Unborrowed from the eye.
(11.75-83)

[No sé describir
Cómo era yo entonces: la ruidosa cascada
Me hechizaba como una pasión; las peñas,
La montaña, y el bosque profundo y sombrío,
Sus colores y sus formas, me provocaban
Un ansía, unos sentimientos y un amor,
Que no añoraban ni el más remoto encanto,
Venido del pensamiento, ni ningún otro interés
Que no fuera el del mundo visible.]

Esto supone una referencia a lo pintoresco por la atención que presta a los colores y a las formas de la naturaleza y a la predominancia de la vista para apreciarla. En el largo poema biográfico de Wordsworth, *Preludio*, alude a la etapa pintoresca de modo más explícito:

Disliking here, and there,
Liking, by rules of mimic art transferr'd
To things above all art...
... giving way
To a comparison of scene with scene
Bent overmuch on superficial things...[12]

12 William WORDSWORTH, *The Prelude*, ed. J. Maxwell, Penguin, Harmondsworth, 1972. Libro XI (1805-1806), fr 11., pp. 153-159.

[Desencantado aquí, y allí,
Prendado, por las reglas de un arte mimético transferido
A objetos por encima de todo arte...
... dando lugar
A comparaciones de escena con escena
Demasiado concentrado en cosas fútiles...]

Esta segunda etapa ahora la rechaza Wordsworth y nos lleva al tercer estadio, la escucha en la naturaleza de la triste música de la humanidad:

For I have learned
To look on nature, not as in the hour
Of thoughtless youth; but hearing oftentimes
The still, sad music of humanity,
Nor harsh nor grating, though of ample power
To chasten and subdue. I have felt
A presence that disturbs me with the joy
Of elevated thoughts; a sense sublime
Of something far more deeply interfused
Whose dwelling is the light of setting suns
And the round ocean and the living air,
And the blue sky, and in the mind of man;
A motion and a spirit, that impels
All thinking things, all objects of all thought,
And rolls through all things. Therefore am I still
A lover of the meadows and the woods,
And mountains; and of all the mighty world
Of eye, and ear, — both what they half create,
And what perceive; well pleased to recognise
In nature and the language of the sense,
The anchor of my purest thoughts, the nurse,
The guide, the guardian of my heart, and soul
Of all my moral being.
(ll.88-111)

[Pues he aprendido
A contemplar la naturaleza, no como en el tiempo
De la inconsciencia juvenil; sino escuchando a menudo
La triste música de la humanidad

Que no es discordante ni chirriante, aunque tiene el gran poder
De castigar y someter. He sentido
Una presencia que me perturba con la dicha
De elevados pensamientos; una sublime sensación
De algo más profundamente fundido
Cuya morada es la luz del sol poniente
Y el océano circundante y el aire vivo,
Y el cielo azul, y el alma humana
Un movimiento y un espíritu que impulsan
A todo lo que piensa, a todos los objetos de todo pensamiento
Y que resuena en todas las cosas. Por eso aún soy
Un amante de los prados, de los bosques
Y de las montañas; y de todo cuanto contemplamos
En esta verde tierra; de todo el poderoso mundo
Del ojo y del oído, lo que ambos a medias crean,
Y lo que perciben; contento de reconocer
En la naturaleza y el lenguaje de los sentidos
El ancla de mis más puros pensamientos, la nodriza,
El guía, el guardián de mi corazón, y alma
De todo mi ser moral.]

En esta fase, Wordsworth descubre la presencia de lo humano en la naturaleza y la percepción de que ambos comparten una vida. Es la penetración mística lo que eleva la música de la poesía a otro reino de exaltación. Y éste es el punto en el que declara su opinión del poder formativo de la naturaleza en el alma humana.

Es fácil darse cuenta de cuánto nos hemos apartado de lo pintoresco y su discurso de «bastidores», «distancias», etc. Pero ¿cómo puede trasladarse a la pintura este tipo de visión de la naturaleza? Éste es el reto al que debe enfrentarse el pintor, y en esto voy a centrarme en lo que queda de este ensayo, considerando muy de cerca un poema romántico y una pintura de un motivo paisajístico. El poema es «This Lime Tree Bower my Prison» [La sombra de este tilo, mi cárcel]; el paisaje pintado es una serie de estudios de J. M. W. Turner del castillo de Norham. Turner era sumamente consciente de las incompatibilidades que existían entre las artes hermanas, pero no ha habido ningún pintor inglés con mayor inventiva para batallar con las posibilidades expresivas de su arte. Quiero explorar el movimiento de desarrollo y la intensificación descriptiva de «La sombra de este tilo, mi cárcel» y

compararlo con los cambios que se producen en Turner entre sus primeras pinturas, de estilo topográfico, y sus posteriores paisajes, más abstractos y expresivos.

«La sombra de este tilo, mi cárcel»[13] es, como «La abadía de Tintern», un poema profundamente biográfico en el que, el poeta negocia de nuevo su relación con el mundo natural. En 1797, Coleridge y los Wordsworth vivían próximos en el norte de Somerset. Sus amigos Charles y Maty Lamb fueron a visitarlos desde Londres y planearon hacer una larga caminata por las colinas y los pequeños valles. Era uno de los paseos favoritos de Coleridge. Pero la mañana de la excursión, la mujer de Coleridge vertió accidentalmente una cacerola con leche hirviendo sobre los pies de su marido, y éste tuvo que quedarse –en su jardín, junto al tilo–, mientras sus amigos se fueron. Entonces, se puso a pensar en el paseo para acompañar a sus amigos con su imaginación. La primera parte del poema la forman las imágenes nítidamente particularizadas del paisaje por el que sus amigos caminaban, lo que producía en Coleridge el placer indirecto de compartir el escenario con ellos: «mullidos brezales, en la cima de la colina»; el valle, «manchado por el sol de mediodía»; y la cascada:

there my friends
Behold the dark green file of long lank weeds,
That all at once (a most fantastic sight!)
Still nod and drip beneath the dripping edge
Of the blue clay-stone

(11.16-20)

[allí mis amigos
contemplarán la oscura y verde hilera de lacias hojas
que todas a la vez (¡fantástico lugar!)
cabecean y lloran bajo el goteante borde
de la arcillosa roca azul.]

Los amigos salen del valle hasta donde pueden ver un completo panorama de colinas, praderas y el mar (el canal de Bristol). Al cabo de

13 Samuel T. COLERIDGE, «This Lime Tree Bower My Prison» (1797), en *Coleridge: Select Poetry & Prose*, ed. Stephen Potter, Nonesuch, Londres, 1962, pp. 15-17. La referencia a los versos en el texto aluden a esta edición.



4. J. M. W. TURNER, *Norham Castle*.

unos pocos versos más, ahora totalmente embriagado al compartir con la imaginación el paisaje cuando el sol empieza a situarse encima, tanto de sus amigos ausentes que caminan como del propio poeta encerrado en su jardín, intensifica la descripción natural hasta un punto de clímax apocalíptico.

El cambio de la descripción escénica particularizada del valle encajonado al suntuoso resplandor de los últimos versos puede compararse con el desarrollo, a lo largo de los años, de la interpretación que hace Turner de motivos particulares del paisaje. Como ejemplo, tomo sus diversas versiones del castillo de Norham, realizadas entre 1797 y mediados de los años 1840.

Las primeras acuarelas y dibujos topográficos se centran en la delineación clara del motivo y el paisaje que lo rodea, las riberas rocosas del río Tweed, en cuya brillante superficie se reflejan el ruinoso castillo, visto en un poderoso *contraluz*, las reses en el agua, las pequeñas casitas, las barcas, el molino. Proliferan los detalles, captados por el ojo al ir éste vagando, recogiendo información y absorbiendo el color, el contorno, las luces y las texturas. Turner visitó repetidamente este motivo, con la imaginación y en persona, familiarizándose con él tanto como Coleridge con los ele-

mentos específicos del escenario de su caminata por Quantock. En su segunda visita a Norham (1801), Turner realizó un considerable número de bocetos a lápiz y experimentó con diferentes puntos de vista.

Estos estudios topográficos previos de Norham tienen una afinidad con los detalles naturales atentamente observados de la primera parte del poema de Coleridge: la multitud de adjetivos en éste se corresponden con la concentración de detalles que dan vida y particularizan el paisaje de Tweed al amanecer y sus diversas actividades. Pero en la sección central del poema, Coleridge se aparta deliberadamente de la concreción de su tema. La definición de los objetos da paso a los poderosos efectos de la luz.

> Ah slowly sink
> Behind the western ridge, thou glorious Sun!
> Shine in the slant beams of the sinking orb,
> Ye purple heath-flowers! Richlier burn, ye clouds!
> Live in the yellow light, ye distant groves!
> And kindle, thou blue Ocean!
>
> (II.32-7)

> [¡Ah, lentamente te ocultas
> Tras la cresta del oeste, glorioso Sol!
> ¡Brillad en los rayos oblicuos de la órbita descendente,
> Vos, brezales púrpura! ¡Arded suntuosamente, vos, nubes!
> ¡Vivid en la amarilla luz, vos, distantes bosques!
> ¡E incéndiate tú, océano!]

La energía descriptiva la genera la secuencia de verbos imperativos: «brillad... arded... vivid... incéndiate». El color predomina sobre la forma: «púrpura... amarillo... azul». Este paso que disuelve las formas del terreno y las empapa de intenso resplandor y color es crucial para el propósito de Coleridge en este punto. Está pasando a un momento de éxtasis en el que lo material queda anulado por las sensaciones espirituales (lo mismo que sucede en la parte central de «Abadía de Tintern», de Wordsworth):

> Gazing round
> On the wide landscape, gaze till all doth seem
> Less gross then bodily; and of such hues as

As veil the Almighty Spirit, when yet he makes
Spirits perceive his presence.
(II.39-43)

[Contemplando alrededor
El amplio paisaje, mira hasta que todo parezca
Más corpóreo que manifiesto, y de tintes tales
Como los que visten al Espíritu Todopoderoso, cuando hace
Que los Espíritus perciban su presencia.]

Por medio de su imaginación, Coleridge ha escapado de su «prisión»; es libre en espíritu para compartir un momento con sus amigos perdidos.

La subordinación de la forma material a la visión espiritual se consigue invirtiendo el modo topográfico, en el que habitualmente los objetos son los datos principales, si bien sujetos a diversos cambios debidos a la luz. Ahora, lo que Thomas Hardy decía respecto a las últimas acuarelas de Turner podría decirse igualmente de los extáticos versos de Coleridge: «principalmente, lo que pinta es la *luz modificada por los objetos*»[14]. Se puede sentir ese deseo de predominio de la luz sobre la forma –o de la luz como sustituta de la forma– en el pasaje del diario de 1792 de Turner:

> ... here the swelling hills folding as it were over each other & beautifully gradating till they blend softly into the Horizon all blue & tender grey tints irradiated in the summit in the distance by the setting sun w$^{h}$ bears the Hills in the foreground that overhang the River Conway quite in Shadow[15]

> [... aquí las inflamadas colinas que se pliegan como si estuvieran unas encima de las otras y con una hermosa graduación hasta fundirse suavemente con el horizonte todo azul y suaves tintes grises que en la cima en la distancia irradia el sol poniente el cual lleva al primer plano las colinas que adornan el río Conway casi en sombra]

14 Citado en Florence Emili Hardy, *The Life of Thomas Hardy*, Macmillan, Londres, 1965, p. 216.
15 J. M. W. Turner, «Diary of a Tour in Part of Wales» (1792): *Collected Correspondence of J. M. W. Turner*, ed. John Gage, Clarendon Press, Oxford, 1980, p. 15.



5. J. M. W. Turner, *Norham Castle, Sunrise*, 1835-1840.

Aunque haya aquí un marco estructurado para la vista, implícito en la mención de «horizonte», «distancias», «primer plano», tenemos una mayor consciencia del cambiante movimiento de la luz, las formas y los colores –inflamadas, pliegan, graduación, el fundido y la irradiación– de modo que las nuevas y dinámicas relaciones, en constante movimiento, se sienten como la clave de la composición. Esta sensación la apoya también la falta de puntuación –aunque es improbable que esto haya sido deliberado por parte de Turner–.

Si vemos que hay correspondencias formales entre las acuarelas de 1790 de Norham y la primera parte de «La sombra de este tilo», la analogía de Turner con la sección más trascendental del poema podemos encontrarla en el magnífico óleo (probablemente inacabado) de 1835-1840, *Norham Castle, Sunrise*.

En este paisaje, las formas «corpóreas» del motivo topográfico han perdido su nitidez, se han vuelto «menos manifiestas» y han sido reemplazadas por «tonos», predominantemente modulaciones de intenso amarillo primavera y de azul, con toques rojizos aquí y allá. La

intensidad de luz y de color, el misterio simulado por la pérdida de especificidad material, topográfica es la promulgación del éxtasis en pintura: el alma inmaterial trasciende sus límites corporales y experimenta un momento visionario.

En el poema de Coleridge, la «profunda emoción» transforma el paisaje en este apocalíptico resplandor: los objetos comunes parecen brillar con una intensidad sobrenatural –incluso su aprisionadora enramada del tilo–:

Pale beneath the blaze
Hung the transparent foliage...
And that walnut tree
Was richly tinged, and a deep radiance lay
Full on the ancient ivy...
(ll.47-53)

[Pálido bajo el resplandor
Colgaba el follaje transparente...
Y ese nogal
Estaba ricamente teñido, y un hondo fulgor caía
Pleno sobre la antigua hiedra...]

Estos efectos elevan el paisaje más allá de la topografía pintoresca por medio de un proceso de desfamiliarización, que Coleridge describe, en *Biographia Literaria*, como parte del programa para un nuevo tipo de poesía llevada a cabo por sí mismo y por Wordsworth. Exploraron lo que llamaron «el poder de proporcionar el interés de lo novedoso por medio de la modificación de los colores de la imaginación». El cometido de Wordswoth era «provocar un sentimiento análogo a lo sobrenatural despertando la atención de la mente del letargo de las costumbres y dirigiéndola hacia el encanto y las maravillas del mundo que hay ante nosotros: un tesoro inagotable, pero para el que, debido a la familiaridad y a la preocupación egoísta, tenemos ojos que no ven, oídos que no oyen y corazones que ni sienten ni entienden». Turner, en su último óleo de Norham, practica una forma similar de desfamiliarización.

Los poetas y pintores de paisaje románticos ingleses, como espero que haya mostrado esta conferencia, compartieron el mismo ideario general en su necesidad de avanzar más allá de lo pintoresco. Compar-

tían el sentimiento de que la valoración pintoresca del paisaje era limitadora en muchos aspectos –en su veneración a los modelos foráneos de belleza paisajística, su conocimiento formalista, sus procedimientos basados en patrones cada vez más trasnochados–. De vez en cuando, la visión del paisaje debe ser renovada, del mismo modo que Clare emprendió la renovación de las imágenes poéticas de la naturaleza. Un siglo después de Wordsworth y de Coleridge, Cézanne señalaba: «Actualmente, nuestra visión está un poco agotada, cargada con la memoria de cientos de imágenes... Ya no vemos la naturaleza; vemos pinturas una y otra vez»[16]. Los pintores y los poetas de los que he hablado, desarrollaron nuevos modos de expresión en su lenguaje, pictórico y poético, para representar y celebrar una visión del mundo natural más personal y emocional, así como para hacer que las representaciones fueran más dinámicas y transmitieran de nuevo las energías de la naturaleza.

## Bibliografía


Andrews, Malcolm, *The Search for the Picturesque*, Scolar Press, Aldershot, 1989.

Austen, Jane, *Northanger Abbey* (1818), Penguin, Harmondsworth, 1972.

Clare, John, *Clare: Selected Poems and Prose*, E. Robinson & G. Summerfield, Oxford, 1966.

Coleridge, Samuel T., *Coleridge: Select Poetry & Prose*, ed. Stephen Potter, Nonesuch, Londres, 1962.

Gasquet, Joachim, *Cézanne in conversation with Gasquet*, 1902. Hay ed. en español: Gasquet, Joachim, *Cézanne. Lo que vi y lo que me dijo*, Gadir, Madrid, 2005.

Gilpin, William, *Observations, relative chiefly to Picturesque Beauty... on... the Montain's an Lakes of Cumberland and Westmoreland*, Londres, 1786.

Hardy, Florence Emili, *The Life of Thomas Hardy*, Macmillan, Londres, 1965.

Parris, Leslie *et al.*, *Constable: Paintings, Watercolours & Drawings*, Tate, Londres, 1976.


16 *Cézanne in conversation*, 1902, citado en Malcolm Andrews, *Landscap and Western Art*, Oxford University Press, Oxford, 1999, p. 177. Hay ed. en español: Joachim Gasquet, *Cézanne. Lo que vi y lo que me dijo*, Gadir, Madrid, 2005.

Turner, J. M. W., *Collected Correspondence of J. M. W. Turner with an Early Diary and a Memoir by George Jones*, ed. John Gage, Clarendon Press, Oxford, 1980.

[West, Thomas], *A Guide to the Lakes, in Cumberland, Westmorland, and Lancashire*, Kwendal & London, 3.ª ed., 1784).

Wilton, Andrew, *Painting and Poetry: Turner's 'Verse Book' and his Work of 1804-1812*, Tate, Londres, 1990.

Wordsworth, William, *The Prelude*, ed. J. Maxwell, Penguin, Harmondsworth, 1972.

—, *William Wordsworth: Poems*, ed. J. Hayden, Penguin, Harmondsworth, 1977.

## 8. PAISAJES LITERARIOS DEL SIGLO XIX: GUSTAVE FLAUBERT

JUAN CALATRAVA

Conviene recordar, como premisa a las páginas que seguirán, que, como han señalado numerosos investigadores (desde Paul Zumthor[1] a, más recientemente, Javier Maderuelo[2]) el paisaje no es un objeto en sí, una realidad con existencia propia independientemente de la mirada y del pensamiento que lo construye. La existencia material real de un entorno más o menos «natural» o «artificial», aunque prácticamente siempre trabajado por la acción humana a lo largo de la historia[3], no puede excluir la evidencia de que es la propia mirada de cada época la que configura (o no) estos hechos y datos como «paisaje».

Basta con hojear la magna síntesis elaborada por Michel Baridon[4] para darse cuenta de que a la construcción de esta mirada, nunca fija y siempre dialéctica, en perpetuo proceso de reelaboración, concurren numerosos elementos, disciplinas, prácticas profesionales, saberes, imágenes y reflexiones procedentes de ámbitos muy diversos, en una especie de puzzle fragmentado cuya recomposición compete al historia-

1 Paul ZUMTHOR, *La medida del mundo. Representación del espacio en la Edad Media*, Cátedra, Madrid, 21994 (1.ª ed. en francés, 1978).

2 Javier MADERUELO, *El paisaje: génesis de un concepto*, Abada, Madrid, 2006[2].

3 Resultan bien pertinentes a este respecto, por ejemplo, las observaciones de Félix DUQUE, desde su *Filosofía de la técnica de la naturaleza*, Tecnos, Madrid, 1986, a *Habitar la tierra. Medio ambiente, humanismo, ciudad*, Abada, Madrid, 2007.

4 Michel BARIDON, *Los Jardines. Paisajistas, jardineros, poetas*, Abada, Madrid, 3 vols., 2004-2008.

dor del paisaje. En el caso del presente trabajo el protagonismo le corresponderá a uno de esos elementos: la idea del paisaje tal y como se elabora y se nos presenta en la literatura, esto es, lo que podríamos llamar el «paisaje literario».

Conviene entender, sin embargo, que lo que aquí denominamos «paisaje literario del siglo XIX» no es la mera descripción pasiva de elementos paisajísticos en ciertas obras literarias, o el simple recuento cuantitativo de la frecuencia de su aparición, sino el modo, complejo y articulado, en el que algunos grandes escritores modernos contribuyeron de modo activo a forjar el concepto mismo de paisaje moderno a partir de la reflexión sobre los conflictos y tensiones inherentes al advenimiento de la nueva sociedad industrial. Entendamos, pues, este trabajo (y otros que ya he publicado sobre esta temática o que se encuentran en prensa) no como un estudio literario o sobre historia de la literatura, sino como parte de una investigación sobre el decisivo papel que la literatura del siglo XIX desempeñó en la forja de conceptos, ideas y modos de ver el mundo de los que aún somos en gran medida tributarios.

Una primera constatación se impone al empezar a hablar del papel del paisaje en la literatura de Flaubert: la distinción, que resulta ser cronológica y temática a un tiempo, entre el Flaubert viajero y el Flaubert novelista[5]. A lo largo de la década aproximada que transcurre entre 1840 y 1851, Flaubert realizó una serie de viajes que dieron lugar a numerosas notas y reflexiones que sólo mucho más tarde –en su mayor parte ya de manera póstuma– se plasmarían en obras publicadas, que han suscitado y siguen suscitando arduos debates en la crítica especializada en cuanto a la historia de los propios textos y los problemas de su

5 De entre la inabarcable bibliografía especializada sobre la obra de Gustave Flaubert, me han resultado de especial utilidad las siguientes obras: Jean DE LA VARENDE, *Flaubert par lui-même*, Seuil, París, 1951; Jean-Pierre RICHARD, *Littérature et sensation. Stendhal et Flaubert*, Seuil, París, 1954; Benjamin F. BART, *Flaubert's Landscape Descriptions*, UMI Press, Ann Arbor, 1956; Pierre DANGER, *Sensations et objets dans le roman de Flaubert*, Armand Colin, París, 1973 (sobre todo el cap. II: «La description de la nature», pp. 84-117); AA.VV., *Colloque de Cérisy. La production du sens chez Flaubert*, Union générale d'éditions, París, 1975; Raymonde Debray GENETTE, *Métamorphoses du récit. Autour de Flaubert*, Seuil, París, 1979; Maurice NADEAU, *Gustave Flaubert, écrivain*, Les Lettres Nouvelles, París, 1980; AA.VV., *Travail de Flaubert*, Seuil, París, 1983; Henri TROYAT, *Flaubert*, Aguilar, Madrid, 1990; Herbert LOTTMANN, *Gustave Flaubert*, Tusquets, Barcelona, 1991; Corrada Biazzo CURRY, *Description and Meaning in Three Novels by Gustave Flaubert*, Peter Lang, Nueva York, 1997; Pierre-Marc DE BIASI, *Flaubert, l'homme-plume*, Gallimard, París, 2002. Teniendo en cuenta lo inabarcable de la bibliografía flaubertiana, en las notas que siguen tan sólo se citarán obras a cuya consulta se haya recurrido de modo directo para la elaboración de este trabajo.

fijación definitiva pero en las que, a efectos de lo que ahora nos interesa, no cabe duda de que la mirada y la reflexión sobre el paisaje ocupan un lugar central. Más tarde, en las grandes novelas de los años cincuenta y sesenta, la atención flaubertiana al paisaje sigue siendo intensa, pero se inserta ahora no ya en el esquema del relato de viaje sino en el de la complejidad de la trama novelesca. Esta necesaria distinción no implica, por otro lado, que se trate de compartimentos estancos, ya que no hay duda alguna de que los paisajes vividos en los viajes alimentarán posteriormente los paisajes novelados.

En general, los viajes flaubertianos –sobre todo sus dos grandes experiencias viajeras, los periplos a Bretaña y a Oriente– llevan claramente impresa la huella tanto de su febril búsqueda de un nuevo modo de escritura como, de manera más general, de las modificaciones sustanciales que a la propia literatura de viajes aporta la evidencia cada vez mayor de la tensión entre el mundo tradicional y el empuje acelerado y nivelador de la modernidad.

En efecto, es bien sabido cómo la fiebre viajera del siglo XVIII (la de los *philosophes* o los nobles británicos del Grand Tour) había fundamentado la idea del viaje como movimiento hacia la Razón y el conocimiento profundo tanto del mundo exterior como de nosotros mismos, pero ofreciendo al mismo tiempo argumentos para ese proceso de renovación estética que quedaría condensado en los conceptos de *pintoresco* y *sublime*. Décadas más tarde, los intelectuales del Romanticismo habían terminado por codificar la idea de un *viaje iniciático* a la búsqueda del espíritu y de los orígenes de la comunidad nacional, una búsqueda marcada ya por el surgimiento de las preocupaciones patrimoniales ante el panorama de la acelerada desaparición de la herencia del pasado.

Es sobre estos precedentes sobre los que se articula la preocupación viajera de Flaubert, heredero en cierta medida tanto de la sed de conocimiento ilustrada (lo demostrará, por ejemplo, en el viaje a Túnez realizado con el único fin de documentar la redacción de *Salammbô*) como del sentimiento elegiaco romántico ante la contemplación de un mundo que desaparece, pero, del mismo modo, fuertemente crítico con respecto a ambas matrices. Y es que, en efecto, si a Flaubert le resultó imposible hacer tabla rasa con respecto a estos dos grandes modos de mirar el mundo, se desmarca también claramente de ellos: en él, el paisaje se historiza, se convierte en uno de los ámbitos privilegiados sobre los que construye la moderna visión de la relación entre naturaleza y artificio.

El «paisaje» flaubertiano se encuentra, pues, bien lejos de ser un territorio atemporal susceptible de servir de consuelo a los males del mundo urbano. No es tampoco un mero elemento descriptivo o una simple escenografía para las tramas, sino una piedra de toque que permite comprender la complejidad de la historia contemporánea que lo atraviesa, lacerada por los infinitos modos de manifestarse el conflicto esencial entre tradición y modernidad. Sólo así, desde esta historización del paisaje, puede entenderse esa paradoja aparente de la intensificación de la mirada sobre el paisaje «natural» justo en el momento del gran despegue de lo urbano y de la cultura metropolitana moderna. Al igual que el surgimiento, por la misma época, del concepto moderno de *patrimonio* es inseparable de la conciencia del riesgo de su inminente desaparición[6], el renovado interés por el «paisaje» se constituye desde la ciudad, desde la mirada de la metrópoli, desde la dialéctica entre paisaje campestre y paisaje urbano. Algo que ya captaron con agudeza los hermanos Goncourt en 1855 al plantear las bases estéticas de la moderna pintura de paisaje: «¡Extraña cosa! Es cuando la naturaleza está condenada a muerte, cuando la industria la despedaza, cuando las vías férreas la abren [...] cuando el espíritu humano se prenda de la naturaleza, la mira como jamás lo ha hecho, ve por primera vez a esa madre eterna, la conquista por el estudio, la sorprende, la rapta, la transporta y la fija [...]»[7].

Los paisajes de Flaubert no son, en este sentido, refugio arcádico contra la gran ciudad. Como mostrarán las peripecias de Bouvard y Pécuchet, ya no existe el campo separado de la ciudad, el paisaje incontaminado al margen de los «males del siglo». El paisaje no puede ser ya refugio de la nostalgia y de la ensoñación, sino un territorio complejo, fragmentado, duramente marcado por la contemporaneidad y, por ello mismo, instrumento de conocimiento de la misma.

Algunos de los rasgos más marcados del paisajismo de Flaubert pueden entenderse desde esa clave. Es el caso, por ejemplo, de su antipintoresquismo. Su crítica al modo dieciochesco y romántico de entender el paisaje como receptáculo de efusiones estéticas es radical y se explicita en numerosas ocasiones, como se verá más adelante. Pero es también el caso, sobre todo, de la omnipresencia del conflicto entre los nuevos

6 Como señala Dominique POULOT, «Naissance du monument historique», *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, XXIII, julio-septiembre 1985, p. 448.

7 Edmond y Jules GONCOURT, *La Peinture à l'Exposition de 1855*, E. Dentu, París, 1855, p. 19.

elementos, objetos o modos de vida de la modernidad y los de unas culturas tradicionales ya sólo caricaturas de sí mismas y abocadas de manera irremediable a la desaparición.

En 1840, con sólo diecinueve años de edad, Flaubert emprende un viaje a Córcega, pasando por los Pirineos y el sur de Francia, y las notas de ese periplo *Pyrenées-Corse*[8], al igual que las inmediatamente posteriores del viaje a Italia, revelan ya una clara ruptura con respecto a los principios estéticos del pintoresquismo ilustrado o del emocionalismo romántico[9]. Aunque a veces le resulte imposible evitar los ecos de la estética del Sublime (por ejemplo, en su descripción del circo de Gavarnie[10]), con la ironía mordaz que será en adelante inseparable de su escritura plasma esa declaración de intenciones antirromántica en la promesa de no escribir más de seis veces por página la palabra «pintoresco» ni más de doce la de «admirable»[11].

Resulta también significativo y anticipador el que ya en este viaje comience a entrometerse el mito de «Oriente», bajo la forma, por ejemplo, de esa especie de éxtasis que declara haber sufrido en Toulon (a cuyo Jardín botánico dedica apasionadas páginas) ante la visión de una palmera que se convierte en símbolo de los esplendores soñados de Oriente. En ese mismo sentido debe entenderse su declaración de «mediterraneidad» que hace de «Oriente» más una forma de vida que un territorio geográfico bien acotado[12]. Pocos días después de la termi-

8 El texto del viaje no fue publicado por Flaubert sino reconstruido posteriormente a partir de diversos manuscritos y extractos breves publicados. Utilizo la edición a cargo de Claudine GOTHOT-MERSCH: Gustave FLAUBERT, *Les Mémoires d'un fou. Novembre. Pyrenées-Corse. Voyage en Italie*, Folio, París, 2001 (la historia de los manuscritos y ediciones del texto en pp. 393-396).

9 Christine MONTALBETTI, «Les récits de voyages de jeunesse virtuels de Flaubert», *Revue Flaubert*, 2, 2002.

10 «Todo se olvida cuando se llega al circo de Gavarnie [...] Uno queda encantado y el espíritu flota en el aire, asciende por las rocas y sube al cielo con el vapor de las cascadas» (*ed. cit.*, pp. 243-244).

11 «Hay personas que la víspera de su salida lo han preparado todo en su bolsillo: tintero lleno, erudición fijada, emociones indicadas por adelantado. [...] Hay otros, por el contrario, que rechazan todo lo que les llega de fuera, se ensombrecen, tiran de la visera de su gorra y de su espíritu para no ver nada. Creo que es difícil el justo término medio exquisito que preconiza la sabiduría. [...] Procuraré, no obstante, alcanzarlo y darme espíritu, buen sentido y gusto; es más, no tendré pretensión literaria alguna y no intentaré hacer estilo. [...] Me abstendré, pues, de toda declamación y no me permitiré más que seis veces por página la palabra pintoresco y una docena la de admirable» (*ibid.*, p. 215).

12 «Amo el Mediterráneo, tiene algo de grave y de tierno que hace pensar en Grecia, algo de inmenso y voluptuoso que hace pensar en Oriente. En la bahía des Oursins, adonde fui a ver pescar el atún, me hubiera creído en una ribera de Asia Menor» (*ibid.*, p. 264).

nación del viaje, resumiría, en carta a Ernest Chevalier, los valores paisajísticos asociados a esa mediterraneidad esencial que, en ese momento, representa Córcega[13].

Tras estas experiencias juveniles, es el 1 de mayo de 1847, después del terrible año de 1846, en el que Flaubert sufre diversas desgracias personales, cuando emprende, junto con su amigo Maxime du Camp, el primero de sus dos grandes viajes literarios, el que le lleva al valle del Loira y, sobre todo, a Bretaña, hasta final de agosto de ese mismo año. El relato del viaje fue redactado con una particular escritura *à deux*, escribiendo Flaubert los capítulos impares y Maxime los pares, pero no fue publicado hasta 1885, por parte de la sobrina y heredera de Flaubert, que respetó el título pensado por los autores: *Par les champs et les grèves*[14].

El viaje a esa Bretaña ancestral, vista siempre como uno de los refugios de la tradición, supone ya una clara conciencia de cómo el paisaje no es un dato inmutable o natural, sino un territorio atravesado por las fuerzas de la historia y sobre el cual el ojo del viajero puede encontrar por todas partes las marcas del conflicto entre la inmovilidad tradicional y las nuevas fuerzas del progreso, con su secuela de aceleración y de allanamiento de lo diverso.

El primer conflicto se aprecia ya en el modo mismo del viaje. Flaubert y Du Camp abominan del viaje en tren, en el que los viajeros, encerrados en el vagón, son simplemente transportados sin que se pueda decir verdaderamente que viajan. Y añoran los tiempos en que el viaje permitía una experiencia rica en sensaciones, pausada, personal y azarosa, los tiempos en que de un viaje de París a Ruán podía salir un libro[15]. Flaubert no es, pues, una excepción a las numerosas inquietudes que suscitan los cambios que tanto en el sentido del viaje como en la configuración del paisaje o en los modos de visión del mismo introducía el ferrocarril[16]. El tren, de cuya necesidad e irreversibilidad era bien

13 «Creo que fui trasplantado por los vientos a este país lleno de barro y que nací en otra parte, porque siempre he tenido recuerdos o sensaciones de riberas llenas de fragancias, de mares azules» (carta a E. Chevalier, 14 de noviembre de 1840, cit. en Henri TROYAT, *op. cit.*, p. 37).

14 Las citas se refieren a la edición francesa, con introducción de Maurice Nadeau: Gustave FLAUBERT, *Voyage en Bretagne. Par les champs et les grèves*, Complexe, París, 1989. Existe una edición española, *Viaje a Bretaña*, Abraxas, Barcelona, 2000.

15 *Ed. cit.*, p. 37.

16 Véase al respecto Wolfgang SCHIVELBUSCH, *Histoire des voyages en train*, Le Promeneur, París, 1990 [1977]; Marc DESPORTES, *Paysages en mouvement*, Gallimard, París, 2006.

consciente y que no se privó de utilizar continuamente, le inspiraba sobre todo una sensación de hastío[17], reaparecerá en su obra novelesca (por ejemplo, en *L'Éducation sentimentale*) y será además incluido como uno de los tópicos modernos de su inacabado *Dictionnaire des idées reçues*[18].

Ahora, frente al moderno viaje en tren, el verdadero recorrido de los dos amigos por Bretaña es pedestre, sin ruta fija, y su deambular gozoso se convierte en metáfora de una libertad amenazada por la rigidez repetitiva y predeterminada de los trayectos ferroviarios. No importa que en sus rutas peatonales se pierdan muchas veces, porque «... aunque el campo sea feo siempre es un placer pasearnos los dos marchando por la hierba, atravesando los setos, saltando los fosos, abatiendo cardos con el bastón, arrancando con la mano hojas y espigas, yendo al azar como te venga en gana, adonde los pies te lleven, cantando, silbando, charlando, soñando, sin oídos que te escuchen, sin ruido tras tus pasos, libres como en el desierto»[19]. Se trata, como se explica en otro momento, de «... senderos vagabundos hechos para los pensamientos divagantes y las charlas arabescas»[20]. De ahí, igualmente, la renuncia a construir el texto sobre el modelo utilitario de la «guía»[21].

El viaje de Flaubert y Du Camp abunda, desde luego, en descripciones paisajísticas, que perfilan de modo más neto rasgos que ya se podían intuir en los viajes a Córcega o Italia. El colorismo, que se acentuará en el *Voyage en Orient*, es omnipresente y relaciona continuamente el texto literario con el discurso pictórico[22]. Igualmente estrecha es la relación con el mundo de la arquitectura, una arquitectura que, con frecuencia, sirve sobre todo de marco para la contemplación del paisaje y para evocar la

17 «Me aburro de tal manera en el tren que al cabo de cinco minutos grito de hastío. Se podría creer que hay en el vagón un perro abandonado: en absoluto, es M. Flaubert que suspira» (carta a Charles Edmond, 10 de agosto de 1864).

18 El *Dictionnaire des idées reçues* es una compilación, publicada en 1913, de una serie de textos de Flaubert que, al parecer tenía intención de añadir como apéndice a *Bouvard et Pécuchet*. En él, bajo la entrada, *Chemin de fer*, puede leerse: «Extasiarse sobre su invención y decir: Señor, este que le habla estaba esta mañana en X, he tomado el tren de X, he resuelto mis asuntos, etc., y a X horas he regresado».

19 *Ed. cit.*, p. 155.

20 *Ibid.*, p. 203.

21 Véase Raymond Debray GENETTE, *op. cit.*, cap. II: «Voyage et description: Par les champs et les grèves », pp. 237-257.

22 Un ejemplo entre los muchos que podríamos entresacar: «Cada golfo está encerrado entre dos montañas; cada montaña tiene dos golfos a sus lados, y nada es más bello que esas grandes pendientes verdes trazadas casi a plomo sobre la extensión azul del mar» (*Ed. cit.*, pp. 249-250)

tensión entre naturaleza y construcción. Son numerosas, en efecto, las escenas en las que Flaubert describe visitas a arquitecturas medievales en ruinas. En ellas está presente, ciertamente, el leit-motiv de la vegetación que lo invade todo, herencia de la poética de las ruinas dieciochesca, pero es bien específica de Flaubert la consideración de los restos arquitectónicos como verdadero *marco* que permite *encuadrar* –de una manera pictórica o, seguramente, para Du Camp, mejor fotográfica– la visión del paisaje. Arquitectura y pintura colaboran a la construcción de la mirada paisajística filtrada a través del encuadre[23].

Son muchos los casos en que esta mirada sobre el paisaje se convierte en soporte de una reflexión a un tiempo ética y estética tendente a la descalificación general de lo artificioso. Es así como ese valle del Loira, tan exaltado por otros, constituye para Flaubert el pretexto para una rotunda declaración contra toda artificiosidad, toda modificación arbitraria de las condiciones originarias de los seres o de los objetos (una condena que abarca desde la topiaria jardinera hasta las restauraciones arquitectónicas, desde el castrado de los caballos a la veladura de los desnudos pictóricos o los expurgos literarios)[24]. Es incluso, paradójicamente, la propia naturaleza la que a veces puede llegar a parecer artificial; Flaubert aprecia más la simplicidad de un paisaje poco accidentado que las escenas que podrían situarse en la línea del pintoresquismo o los excesos del sublime: así puede entenderse, por ejemplo, su alusión a una cascada que «... estropea el efecto de este paisaje simple»[25].

Sin embargo, esa simplicidad es más un *desideratum* que una realidad, ya que por todas partes aparece, para complicar el cuadro y cargarlo de tensión, la intromisión del mundo moderno. Si Flaubert mantiene el tópico de la visión desde lo alto, codificado desde los escritos de viaje

23 A modo de ejemplo: «En las capillas laterales, por los agujeros de las ventanas, se ve a lo lejos el mar en el horizonte de una pradera de la que sobresalen como cúpulas verdes las cabezas redondas de los manzanos y que se enmarca como un cuadro en el medio punto corroído de las ventanas románicas» (*ibid.*, p. 252).

24 «Nadie podrá acusarme de haberme oído gemir sobre cualquier devastación, ruina o escombro; jamás he suspirado por los estragos de las revoluciones ni los desastres del tiempo; ni siquiera me importaría que París se viera sacudido de arriba abajo por un temblor de tierra o se despertara una mañana con un volcán en medio de sus casas. [...] Pero albergo un odio agudo y perpetuo hacia cualquiera que pode un árbol para embellecerlo, castre a un caballo para debilitarlo; hacia todos los que cortan las orejas o el rabo de los perros, a todos los que hacen pavos reales con tejos, y esferas y pirámides con boj; a todos los que restauran, encalan, corrigen, a los editores de expurgata, a los castos veladores de desnudeces profanas, a los apañadores de resúmenes...» (*ibid.*, p. 57).

25 *Ibid.*, p. 76.

del XVIII (Montesquieu) e incluso antes, la mirada panorámica así lograda no le ofrece ya la visión consoladora de la armonía del mundo sino, bien al contrario, la conflictividad histórica de éste. Así, al visitar la catedral de Nantes, Flaubert reitera el elogio de la vista desde arriba («Subid a donde sea, siempre que esté alto...»), pero sólo para descubrir, al ir girando su mirada sobre el paisaje bretón, la marca agresiva de la modernidad, plasmada en un recién llegado: el telégrafo, ese «instrumento carente de gracia» que le parece a Flaubert «la mueca fantástica del mundo moderno» y que le hace pensar que por el cielo ya no vuelan sólo los pájaros sino también las cotizaciones de bolsa[26].

Pero la Bretaña de Flaubert no es, en absoluto un territorio en el que habite el «buen salvaje». La brutalidad hace una aparición casi onírica en el célebre episodio de los mataderos de Quimper (con el que Flaubert inaugura un tema llamado a ulteriores desarrollos en la literatura contemporánea), en el que el espectáculo de la muerte y la sangre de las reses de los mataderos reales se transfigura en la visión de pesadilla de una ciudad caníbal[27]. Aparte de ello, el paisaje bretón puede ser también oprimente y siniestro[28], y el mal gusto del campesino bretón, que desde hace mucho ya no es inmune a las influencias de la ciudad moderna, es especialmente malo y pertinaz[29]. Y es que sobre este territorio planea ya –como enseguida ocurrirá también con Oriente– el fantasma de la desaparición de un modo de vida: el sentimiento de pervivencia precaria y amenazada de los mundos tradicionales, exóticos o salvajes, la conciencia de que el relato del viaje es al mismo tiempo el registro de un acelerado retroceso de las culturas tradicionales que deja por todas partes sus marcas evidentes en el paisaje[30].

Y, tras Bretaña, «Oriente». Si bien la atracción por ese territorio más mítico que real era ya explícita en Flaubert al menos desde el viaje

26 *Ibid.*, p. 79.

27 «En ese momento tuve la idea de una ciudad terrible, de alguna ciudad espantosa y desmesurada, como sería una Babilonia o una Babel de Caníbales en la que habría mataderos de hombres» (*ibid.*, pp. 204-205).

28 «Los pájaros están callados o no existen; el follaje es denso, la hierba ahoga el ruido de los pasos y el campo mudo nos mira como triste rostro. Parece hecho a propósito para recibir las existencias en ruinas, los dolores resignados...» (*ibid.*, p. 211).

29 *Ibid.*, p. 330.

30 «Todo eso existe aún, no es un cuento, todavía hay hombres que andan desnudos, que viven bajo los árboles, países en los que las noches de bodas tienen como alcoba un bosque entero y como techo el cielo. Pero hay que partir enseguida si queréis verlo; ya se les envían peines ingleses para peinarse el cabello...» (*ibid.*, p. 92).

a Córcega, es sólo en octubre de 1849 cuando emprende el largo viaje que, hasta junio de 1851, le lleva a recorrer Egipto, Oriente Medio, Turquía, Grecia e Italia y resultado tardío –póstumo– del cual será uno de los libros más célebres del orientalismo decimonónico: el *Voyage en Orient*[31]. En este viaje estuvo de nuevo acompañado por Maxime du Camp, que ya había estado antes en Turquía, entre 1844 y 1845 (en un viaje plasmado en su libro de 1848 *Souvenirs et paysages d'Orient*) y a quien corresponde una de las grandes novedades de este viaje: su ilustración mediante una serie de calotipos que constituyen un hito en la historia de la fotografía decimonónica[32].

Pese a que Flaubert pretendía llevar a cabo una redacción elaborada de sus notas durante el propio viaje, ello le resultó imposible. El texto llegado hasta nosotros es el resultado de la edición póstuma y censurada realizada por su sobrina a partir de la redacción posterior realizada por Flaubert para su uso personal, sin intención de publicación, a lo que hay que añadir su abundante correspondencia, con el tono descarnado y crudo que le permite expresar sin tapujos reflexiones que en otro tipo de texto destinado al público hubieran tenido que aparecer necesariamente más matizadas[33].

La mirada flaubertiana sobre el paisaje oriental[34], tal y como podemos recomponerla a partir de estos diferentes tipos de textos, es una

31 El *Voyage en Orient* no fue publicado en vida de Flaubert. La historia del texto que ha llegado hasta nosotros, hasta el establecimiento de una edición más o menos definitiva, es muy azarosa y está marcada por las censuras practicadas por su sobrina Caroline de Comanville en las notas de viaje de Flaubert, reelaboradas por él después del viaje como texto de uso personal, no destinado a la publicación. En el presente estudio las citas están referenciadas a la traducción castellana, *Viaje a Oriente*, a cargo de Menene Gras Balaguer, Cátedra, Madrid, 1993, que, a su vez, se basa en la edición francesa incluida en las *Oeuvres complètes* de Flaubert, Club de l'Honnête Homme, París, 1975. Véase también Gustave FLAUBERT, *Notes de Voyages*, Louis Conard, París, 2 vols., 1910; *Cartas del Viaje a Oriente*, Laertes, Barcelona, 1987; *Correspondance*, t. I (1830-1851), Gallimard, París, 1980. Por otro lado, la parte dedicada a Egipto fue objeto de una elaboración más avanzada por parte de Flaubert, aunque siempre para uso personal, como ha dejado claro la edición crítica realizada por Pierre-Marc de Biasi: Gustave FLAUBERT, *Voyage en Egypte*, Grasset, París, 1991.

32 A lo largo del viaje, Maxime du Camp realizó un total de 214 calotipos. 125 de ellos fueron publicados por los editores Gide y Baudry en la obra (1852) *Egypte, Nubie, Palestine et Syrie, dessins photographiques recueillis pendant les années 1849, 1850 et 1851*. Véase Marta CARAION, «Littérature et photographie orientaliste, ou la mémoire égyptienne de Maxime du Camp», *Romantisme*, 120, 2003, pp. 57-66; Giovanni FANELLI, *Storia della fotografia di architettura*, Laterza, Roma-Bari, 2009, pp. 61-62.

33 Sobre la importancia de esta distinción ha llamado recientemente la atención Nieves SORIANO, *Viajeros románticos a Oriente: Delacroix, Flaubert y Nerval*, Universidad de Murcia, Murcia, 2009, p. 190.

mirada compleja y poliédrica, en la que la obsesión por transcribir a descripción literaria valores y visiones que el propio Flaubert considera más propiamente pictóricos se combina con una novedosa atención a lo que podríamos llamar el «paisaje humano», una percepción pionera de los aspectos sonoros del paisaje, así como una clara conciencia de que en Oriente el «paisaje» no es un mero marco estético productor de ensoñaciones sino un espacio duro en el que también existen la explotación y la miseria y, sobre todo, un territorio conflictivo en el que también –como en Córcega, Bretaña o la propia Francia civilizada– se juega el encuentro entre tradición y modernidad: un territorio que no se encuentra al margen del tiempo sino profundamente marcado no sólo por la historia pasada, con sus ruinas y monumentos, sino sobre todo por la historia contemporánea, con sus conflictos.

Un primer rasgo que destaca en la visión flaubertiana del paisaje oriental es la estrecha –y tensa– relación existente entre literatura y pintura, la omnipresencia del referente pictórico[35]. Las descripciones paisajísticas de Flaubert están llenas de referencias a colores, encuadres, tonos, atmósferas, transfiguraciones cromáticas bajo los efectos del sol y de la luz... Hasta tal punto es fuerte la vinculación ideal con la pintura que en diversas ocasiones se lamentará de la impotencia de la literatura para describir los paisajes orientales[36].

Para un Flaubert que declaraba querer ser ante todo un ojo[37], Oriente equivale, por encima de todo, a color, un color salvaje, en estado puro, que sin duda debe mucho a las impresiones de Delacroix.

34 Véase, además del trabajo de Nieves Soriano antes citado, Giovanni BONACCORSO, *L'Oriente nella narrativa di Gustave Flaubert*, EDAS, Messina, 1979; Joseph-Marc BAILBÉ, «Le *Voyage en Egypte* de Flaubert», en AA.VV., *Flaubert et Maupassant. Écrivains normands*, PUF, París, 1981, pp. 71-89; Isabelle DAUNAIS, *L'Art de la mesure ou l'invention de l'espace dans les récits d'Orient (XIXe siècle)*, Presses Universitaires de Vincennes, París, 1996 (cap. 1: «Les carnets de Flaubert: transitions, prolongements», pp. 47-92); Jacques LACARRIERE y Sylvie AUBENAS (eds.), *Voyage en Orient, 1850-1880*, Bibliothèque Nationale de France, París, 2001; Ildikó LORINSZKY, *L'Orient de Flaubert. Des écrits de jeunesse à Salammbô: la construction d'un imaginaire mythique*, L'Harmattan, París, 2002; Francis LACOSTE, «L'Orient de Flaubert», *Romantisme*, 119, 2003, pp. 73-84.

35 Véase Francesca CASTELLANI, «Flaubert e la suggestione dell'immagine», *Ricerche di Storia dell'Arte*, 40, enero 1991, pp. 23-38, así como el capítulo «Le texte et l'image» de la *op. cit.* de Ildikó Lorinszky, pp. 117-141.

36 Así, por ejemplo, en Damasco: «Las anotaciones no pueden, por desgracia, decir nada en cuanto al color de las tierras que a menudo, aunque contiguas y semejantes, son de colores completamente diferentes; así, una montaña azul y una negra al lado, ¡y, sin embargo, no es azul ni es negro!» (*Viaje a Oriente*, *ed. cit.*, p. 301).

37 «Más vale ser ojo, lisa y llanamente» (carta a L. Bouilhet, 13 de marzo de 1850).

Un color a propósito del cual surge, como tantas veces en Flaubert, la metáfora alimenticia, ya que se presenta, para el autor, como un alimento pesado: la llegada a Oriente, el desembarco en Alejandría, supone «una panzada de colores»[38] que deberá ser adecuadamente digerida[39].

La transfiguración cromática de la realidad aparece por todas partes. Si el Líbano es un país «verdaderamente hecho para la pintura», que le recuerda a Poussin[40], en la costa egipcia señala el «... efecto siniestro de la luz deslumbrante, que tiene algo de negro»[41]. Si en Egipto la uniformidad parece destinarlo de manera especial a la arquitectura (la propia palmera es considerada «árbol arquitectónico»[42]), el valle del Nilo se le aparece como «... un inmenso prado muy verde con cuadrados de tierra negra... que destacan como tinta china sobre el verde uniforme»[43], o bien como «... un mar blanco inmóvil, y el desierto detrás, con sus montículos de arena, como otro océano de un violeta oscuro cuyas olas se hubieran petrificado»[44], mientras que en la expedición al Mar Muerto el protagonismo es para los colores geológicos[45].

A esta especie de indigestión colorística contribuye también el propio paisaje humano, al que Flaubert presta especial atención. Dejando aquí de lado el importantísimo y debatido tema de la mujer oriental en Flaubert (la idea de la sensualidad oriental, la imagen de la odalisca, la dialéctica velo/rostro o harén/calle, su célebre experiencia personal con

38 «Al desembarcar [en Alejandría] me envolvió el estruendo más ensordecedor del mundo: negros, negras, camellos, turbantes, bastonazos a derecha e izquierda, con unas entonaciones guturales que te desgarran los oídos. Me di una buena panzada de colores, como el asno que se atiborra de avena» (carta a su madre, 17 de noviembre de 1849). Como puede apreciarse, esta carta constituye también un buen ejemplo de la atención prestada por Flaubert a lo que hoy podríamos llamar el «paisaje sonoro», de lo cual se encuentran numerosas muestras a lo largo del *Voyage*.

39 Es lo que afirma literalmente en una carta a Louise Colet fechada el 2 de julio de 1852: «El color, como los alimentos, debe ser digerido y mezclado con la sangre de los pensamientos».

40 *Viaje a Oriente*, *ed. cit.*, p. 317.

41 *Ibid.*, p. 78.

42 «La palmera, árbol arquitectónico. En Egipto todo parece hecho para la arquitectura, planos de los terrenos, vegetaciones, anatomías humanas, líneas del horizonte» (*ibid.*, pp. 99-100).

43 *Ibid.*, p. 92.

44 *Ibid.*, p. 93.

45 «La tierra ha sucedido a las piedras, luego lo calcáreo; no sé cómo se distribuía la luz, pero, golpeando las paredes blanquecinas del camino, daba lugar al rosa, a grandes capas indistintas, más vivas en la base, y que iban palideciendo a medida que ascendían encima de la roca. Ha habido un momento en que todo me ha parecido palpitar dentro de una atmósfera rosa... en ciertos sitios, la tierra grisácea, manchada regularmente por manojos de hierbas chamuscadas, se parece a alguna gran piel de leopardo moteada con oro» (*ibid.*, p. 267).

la prostituta Kuchuk-Hanem...)[46], el paisaje oriental es inseparable de los hombres, de los tipos, de la huella humana. Oriente es también el paisaje de las multitudes, de esas masas bulliciosas y estridentes que, aunque bien distintas de las muchedumbres metropolitanas de Poe o Baudelaire, aportan una nueva faceta a la configuración de ese gran protagonista colectivo de la literatura decimonónica. Así, El Cairo es «... un caos de colores a causa de todos los turbantes que se apiñaban»[47], mientras que en Damasco «... las túnicas de los hombres, rosas, verdes o azules, y la cantidad de sederías, todo iluminado por la luz suave del día desde arriba, hace del conjunto un gran color abigarrado de un encanto[48].

Estos estallidos de color no existen, sin embargo, por sí mismos: son, para Flaubert, productos del sol y del cielo. La visión lejana de Nazaret aparece, por ejemplo, dominada no por la emoción religiosa o histórica, sino por el estallido de luz a que el sol somete tanto a la vegetación como a la arquitectura[49]. La propia arquitectura antigua es vista primordialmente a través del filtro del color del paisaje bajo el sol, como ocurre en la visita a las ruinas de Baalbeck: ante esas piedras que «... parecen pensar profundamente»[50] —o ante una Acrópolis de Atenas que «resplandece de blancura, al sol»— casi sentimos resonar, setenta años antes, la frase lapidaria de un Le Corbusier que, después de haber hecho también su viaje a Oriente, consideraba a la arquitectura como «el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes bajo la luz». Es en las cercanías de Éfeso, cuya visión le entusiasma, donde

46 Los estudios sobre esta problemática, tan consustancial a la gran cuestión del «Orientalismo», son numerosísimos. Entre los que me parecen de especial interés se encuentran: Alain GROSRICHARD, *Structure du sérail. La fiction du despotisme asiatique dans l'Occident classique*, Seuil, París, 1979; Lisa LOWE, «The Orient as a Woman in Flaubert's Salammbô and Voyage en Orient», *Comparative Literature Studies*, 23, 1982, pp. 44-58; Robert STANLEY, «That Obscure Object of (Oriental) Desire: Flaubert's Kuchuk-Hanem», *French Literature Series*, 13, 1986, pp. 148-155; Dennis PORTER, «The perverse traveler: Flaubert's *Voyage en Orient*», *L'Esprit Créateur*, 29, 1989, pp. 24-36; A. Lytle CROUTIER, *Harem, the World behind the Veil*, Abbeville Press, Nueva York, 1989; Alain BUISINE, *L'Orient voilé*, Zulma, París, 1993 (sobre Flaubert, pp. 105-148); Colette JUILLIARD, *Imaginaire et Orient. L'écriture du désir*, L'Harmattan, París, 1996 (sobre Flaubert, pp. 107-132).

47 *Ed. cit.*, p. 116.

48 *Ibid.*, pp. 291-292.

49 «La primera cosa que se ve es el minarete de la mezquita rodeado de cipreses. Todo el terreno está atigrado de piedras blancas, el efecto de sorpresa es encantador... Los nopales están cubiertos de polvo, el sol brilla, todo estalla de luz» (*ibid.*, p. 280).

50 «El color de las ruinas de Baalbeck es magnífico, algunas columnas se han vuelto casi rojas; luego, al mediodía, al llegar, una parte del friso que corona las seis grandes columnas en pie me ha parecido un lingote de oro cincelado» (*ibid.*, p. 304).

esta reflexión adquiere carácter normativo: «Axioma: es el cielo el que hace el paisaje»[51].

Oriente no es, sin embargo, como se ha dicho, un lugar al margen del tiempo ni de los avatares de la historia. En el marco del orientalismo decimonónico, Flaubert fue uno de los viajeros más conscientes de la realidad de miseria, suciedad (física y moral), pobreza, explotación y despotismo. Como acertadamente resume Henri Troyat, «... partió con la idea de sumergirse en un Oriente romántico a lo Byron o a lo Hugo, y regresa fascinado por una realidad andrajosa y salvaje. No puede olvidar esa mezcla de mugre y de esplendor, de miseria y de lujo insolente»[52].

Y de ello no es culpable único el famoso «despotismo oriental», porque la miseria moral y la podredumbre física se aúnan también en una visión deprimente de los Santos Lugares. Es así como, bien lejos de Chateaubriand y anticipando en cambio al vitriólico Eça de Queiroz de *La reliquia*, Jerusalén representa para Flaubert un paisaje de muerte. La visita al Santo Sepulcro no le inspira emoción religiosa alguna sino un sentimiento de podredumbre y de ruina física (nada poética) que se extiende a toda la ciudad: «Ruinas por todas partes, se respira el sepulcro y la desolación; la maldición de Dios parece planear sobre la ciudad, ciudad santa de tres religiones y que se muere de aburrimiento, de marasmo y de abandono»[53].

Pero la marca de la historia sobre estos paisajes viene dada sobre todo, como ya había ocurrido en Bretaña, por la inminencia de su desaparición: lo que describe Flaubert son paisajes complejos (naturales, artificiales, humanos) en una delicada simbiosis cuyo equilibrio se encuentra amenazado por la brusca irrupción del Occidente moderno. Todas las notas del viaje a Oriente se encuentran salpicadas de comentarios sobre estas irrupciones. Me limitaré a un único ejemplo, pertinente para nuestro tema porque tiene que ver con la concepción del jardín: durante su visita a Constantinopla, Flaubert verá en los jardines del Serrallo una muestra significativa de un Oriente que ha terminado por interiorizar la mirada occidental y que trata de adaptarse a la misma[54]. Así, al igual que en Bretaña, el viaje está urgido por la prisa,

51 *Ibid.*, p. 358.
52 Henri Troyat, *Flaubert*, *op. cit.*, p. 123.
53 *Ed. cit.*, p. 252.
54 «Los jardines comprendidos entre los diferentes cuerpos edificados del Viejo Serrallo están podados en pequeños jardincitos rococó. Nada corresponde menos a la idea del jar-

por la urgencia de contemplar por última vez los restos de un mundo antes de su definitiva desaparición. Es justamente el sentimiento que Flaubert querrá transmitir a Théophile Gautier: «Es hora de darse prisa. Dentro de poco tiempo Oriente no existirá ya. Somos quizá sus últimos contempladores»[55].

La «materia de Oriente» –latente en esas notas de viaje que Flaubert nunca publicaría pero que acompañaron desde entonces su proceso creativo[56]– sufre después una radical reelaboración literaria, pasando del relato de viaje a la novela, primero con la alucinada visión de *La Tentation de Saint-Antoine* (con esos delirantes e irreales paisajes egipcios que tanto interesarían a los surrealistas) y después, sobre todo, con la publicación en 1862, tras un sufrido proceso de gestación, de *Salammbô*[57].

Todos los estudiosos de Flaubert destacan el brusco giro que en su trayectoria supone *Salammbô*, una «novela histórica» muy especial, que no se atiene a las convenciones del género tal y como habían sido codificadas por Walter Scott, una novela «... tan inexpugnable a su manera como la ciudad de Cartago»[58]. La propia temática cartaginesa era ya una opción extraña que contribuyó a las polémicas suscitadas desde el momento mismo de su aparición. Pese a que sabemos que Flaubert se documentó ampliamente con múltiples lecturas arqueológicas e históricas y que realizó un viaje específico a Túnez entre abril y junio de 1858, ello no le ahorró duras críticas (la más conocida, la de Sainte-Beuve), aunque también suscitó adhesiones notorias como la de Baudelaire.

Tanto la trama de *Salammbô* como el espacio en el que se desarrolla (la ciudad de Cartago, los fértiles campos cultivados, la costa africana,

---

dín oriental, aunque nada corresponde mejor con la que se nos representa en los grabados antiguos, donde se ve al sultán con la odalisca, vida estrecha, mezquina, encubierta, sin grandeza ni voluptuosidad; es infantil y caduco, se nota la influencia de cualquier Versalles lejano, trasladado aquí por cualquier embajador con peluca, hacia el ocaso de Luis XIV» (*ibid.*, p. 376).

55 Carta a Théophile Gautier, fechada en Jerusalén el 13 de agosto de 1850.

56 Como señala Jullian: «De estas aventuras, de las que regresó enfermo y misántropo, Flaubert sacó los decorados de La Tentation de Saint-Antoine y de Salammbô, es decir, un Orientalismo a la vez rutilante y místico, un poco turbio y finalmente siniestro, que tuvo una influencia inmensa sobre algunos simbolistas». Véase Philippe JULLIAN, *Les Orientalistes*, Office du Livre, Friburgo, 1977.

57 Para este trabajo he utilizado la edición Booking International, París, 1993, a la que van referidas las citas de las notas siguientes.

58 Naomi SCHOR, «Salammbô enchaînée, ou femme et vile dans *Salammbô*», en AA.VV., *Flaubert, la femme, la ville*, *op. cit.*, p. 89.

el desierto con sus contrastes brutales...) y hasta los propios personajes aparecen completamente dominados por un simbolismo mítico omnipresente (que explica en buena medida el posterior impacto de la obra sobre el simbolismo finisecular[59]) que conduce a una transfiguración del paisaje totalmente ajena a ese supuesto «realismo» que pronto se convirtió en un lugar común para caracterizar la obra de Flaubert.

Lo comprobamos ya desde el primer capítulo, que se abre con el banquete de los mercenarios. Los jardines de Amílcar, escenario de este desenfreno nocturno, se nos presentan más que como jardines reales como un espacio de enorme densidad mítica, verdadero trasunto del Edén, con una vegetación exuberante que, como en ese otro edén que es el parque del Paradou descrito por Émile Zola en *La Faute de l'Abbé Mouret*[60], aparece impregnada por ancestrales símbolos de la fertilidad. Justo por su condición de espacio mítico, ese jardín es irreal, su materialidad se disuelve en un despliegue onírico de toda clase de colores, luces (brillos sobre el metal de las armas, reflejos vacilantes, luces temblorosas de lámparas y velas, iluminaciones fantasmagóricas...), materiales (metales, maderas, piedras...), olores y fragancias: Flaubert nos ofrece una panoplia «oriental» prácticamente completa. Corresponde en especial a la luz el papel de desmaterializar la solidez, de hacer vacilar la visión y la mente hasta disolver por completo la realidad de las plantas, de las arquitecturas, de los objetos y hasta de los propios personajes (evanescentes y poco definidos).

A ello contribuye de manera importante esa especie de «mineralización» que impregna extrañamente a toda la novela sumiendo gran parte de su desarrollo en esa anómala inmovilidad que tantas veces se ha considerado como uno de sus rasgos esenciales. El mundo de *Salammbô* es un mundo metamorfoseado, en el que las especies botánicas (que son, por otro lado, minuciosamente enumeradas) pierden su flexible y viva consistencia vegetal y aparecen endurecidas, solidificadas; algo que, por lo demás, les ocurre también a los personajes humanos, empezando por la propia Salammbô, encerrada en una red de constricciones sagradas (desde las joyas y las vestimentas hasta la propia serpiente pitón que se enrosca en torno a su cuerpo) y aquejada de una inmovilidad

59 Klaus Ley (ed.), *Flauberts Salammbô in Musik, Malerei, Literatur und Film*, Narr, Tubinga, 1988.
60 Juan Calatrava, «Jardines de Émile Zola», en AA.VV., *Jardín y paisaje. Nuevas miradas*, Abada, Madrid, en prensa.

hierática más escultórica que humana y que sólo se quiebra en momentos muy especiales de la trama. Si todo el libro es una verdadera sinfonía de colores fuertes (oro, azul, bronce, rojo, púrpura...), ello se corresponde con el predominio que en sus descripciones asumen materiales como el cristal, el bronce, el oro, la plata, las perlas, los diamantes, cuya esencia mineral se transmite, impregnándolas de artificialidad, a las flores, los árboles y las hojas. Es así como, en la descripción del jardín del templo de Tanit, las especies vegetales parecen adquirir consistencia geológica[61] y en toda la decoración del recinto sagrado, cuyo interior aparece sobrecargado por el perfume, se alternan los elementos propiamente constructivos con otros vegetales que asumen condición de tales (plantas que se enrollan sobre los capiteles).

La propia ciudad aparece a menudo como una cristalización de sólidos geométricos, predominantemente cúbicos. La vista de Cartago es uno de los grandes motivos paisajistas de *Salammbô* y la encontramos en diversas ocasiones, en las que, lejos de ser mero escenario inerte, desempeña siempre un papel esencial en el desarrollo de los acontecimientos. Su primera aparición, tras el banquete, al amanecer, en visión desde la terraza de la villa de Amílcar[62], recupera las visiones lejanas de ciudades del viaje a Oriente (recuérdese el ejemplo citado de Nazaret) y presenta una condensación de todos los *leit-motiv* de la mirada orientalizante sobre la ciudad. Bajo el hechizo del sol, revelador mágico de apariencias ocultas, un paisaje antes indiferenciado va estructurándose, dividiéndose, conociendo la distinción entre la ciudad, el mar y el campo circundante, llenándose de formas, de cristalizaciones y de colores, en un desvelamiento paulatino a medida que la rosácea luz del cielo gana terreno. Se despliegan así ante nuestros ojos las sinuosidades blancas de los canales entre el verdor de los jardines, las formas geométricas constructivas de templos, escaleras, terrazas, casas escalonadas sobre las laderas y murallas[63], las «láminas de plata» de los estanques, la acrópolis de la ciudad con su bosque de cipreses y el cinturón de espuma blanca ciñendo la costa, antes de llegar al color esmeralda del mar. Y también, al igual que en el *Viaje a Oriente*, de nuevo el paisaje humano se superpone al paisaje

61 «Granados, almendros, cipreses y mirtos, inmóviles como follaje de bronce, alternaban regularmente» (*ed. cit.*, p. 85).

62 *Ibid.*, p. 27.

63 Lionel Bottineau, «La representation de l'espace dans Salammbô», *Revue Flaubert*, 703-706, 1984, pp. 79-104.

natural o urbano con el espectáculo de las multitudes y los colores de sus vestimentas introduciendo el elemento de variedad y de cambio en ese inmóvil paisaje mineralizado[64].

Más tarde, será el propio Amílcar Barca quien protagonice esta visión panorámica, contemplando, desde la cima de la torre más alta, un Cartago mineralizado que se le asemeja cornucopia[65]. Pero también los mercenarios, los «bárbaros», tienen su particular visión de esa ciudad para ellos ingrata y traidora: es sobre todo esa visión *di sotto in su* del inicio del capítulo IV, titulado precisamente «Sous les murs de Carthage»[66] y sobre cuya trascendencia en la estructuración espacial del relato ha llamado la atención Jean Rousset[67]. Podríamos decir, en este sentido, forzando un tanto los términos del concepto acuñado por Martin Warnke[68], que el Cartago de *Salammbô* es un «paisaje político», ya que su contemplación panorámica no es asunto de deleite estético, sino de sentimientos políticos profundamente encontrados (orgullo patriótico en el caso de Amílcar, mezcla de admiración, odio y envidia en el caso de los mercenarios bárbaros que «... lo admiraban, lo execraban, habrían querido a la vez aniquilarlo y habitarlo»[69]) que se traducen en la contraposición topográfica de ambas miradas.

La asociación simbólica entre la mujer (Salammbô) y la ciudad[70] estructura simétricamente el inicio y el final de la obra con sendas visiones marcadamente verticales. Al principio, la aparición de Salammbô sobre la terraza del palacio[71] en medio del banquete de los mercenarios constituye un verdadero paisaje viviente en el que ya se confrontan las

64 «Las terrazas, las fortificaciones, los muros desaparecían bajo la multitud de los cartagineses, ataviada con vestimentas negras. Las túnicas de los marineros parecían como manchas de sangre entre esta sombría multitud, y niños casi desnudos cuya piel brillaba bajo sus brazaletes de cobre gesticulaban por entre el follaje de las columnas o las ramas de una palmera» (*ed. cit.*, p. 32).

65 «La ciudad descendía en una larga curva, con sus cúpulas, sus templos, sus tejados de oro, sus casas, sus masas de palmeras, aquí y allá, sus bolas de vidrio de las que brotaban fuegos, y las murallas hacían como de gigantesco borde este cuerno de la abundancia que se expandía hacia él» (*ibid.*, pp. 125-126).

66 *Ibid.*, pp. 63-67.

67 Jean Rousset, «Positions, distances, perspectives dans *Salammbô*», en AA.VV., *Travail de Flaubert*, *op. cit.*, pp. 79-92.

68 Martin Warnke, *Political Landscape. The Art History of Nature*, Reaktion Books, Londres, 1994 (trad. inglesa del original alemán *Politische Landschaft*, Carl Hansen, Múnich, 1992).

69 *Ibid.*, p. 66.

70 Naomi Schor, art. cit.; Alain Michel, «Salammbô et la cité antique», AA.VV., *Flaubert, la femme et la ville*, PUF, París, 1982, pp. 105-109.

71 *Ed. cit.*, p. 21.

miradas de arriba abajo y viceversa y en el que se encuentra en germen el gran conflicto. Al final, el suplicio de Matho, el jefe de los mercenarios derrotados, torturado a lo largo de las calles de un Cartago enloquecido, aporta una última visión de Cartago en la que, en una vertiginosa sucesión de visiones panorámicas, de detalle y de abajo arriba, se cumple la asociación entre un cuerpo deshumanizado y una ciudad que parece personificarse en bestia aulladora[72].

Tras el viaje de 1849-1851 y tras *Les tentations de Saint-Antoine* y *Salammbô*, el paisaje de Oriente seguirá estando siempre presente en Flaubert, pero no sólo como memoria sino también como promesa de futuro, no como paradigma inmóvil y congelado sino como un territorio de contornos geográficos ciertamente indefinidos pero que no se sustrae a las laceraciones de la historia moderna ni a las ambigüedades del progreso. Tras el Oriente vivido y el Oriente recreado, tan sólo tres años antes de su muerte Flaubert soñaba todavía con un nuevo viaje y con una nueva materia narrativa que le proporcionaría el Oriente moderno y modernizado: «Si fuese más joven y si tuviese dinero regresaría a Oriente para estudiar el Oriente moderno, el Oriente-Istmo de Suez. Un gran libro sobre ello es uno de mis viejos sueños. Me gustaría hacer un civilizado que se barbariza y un bárbaro que se civiliza, desarrollar este contraste de dos mundos que terminan por mezclarse»[73].

Pero, al lado del paisaje oriental del *Voyage* y de *Salammbô*, existe también en Flaubert otra línea de paisajismo más cercano y doméstico, el que se sitúa tanto al este como al oeste de París, unido a la metrópoli por dos cordones umbilicales, el natural del Sena y el artificial del ferrocarril: es, por un lado, Normandía –su querida Normandía de Croisset–, que proporciona ahora el escenario casi total de *Madame Bovary* y de *Bouvard et Pécuchet*, y, por otro, el tramo suroriental del Sena, en donde se sitúa Nogent-sur-Seine, la localidad que hace de *pendant* de París en *L'Éducation sentimentale*.

*Madame Bovary*[74], la novela que en 1857 cimentó la fama de Flaubert, inserta su trama narrativa en el contexto de una desmitificación com-

72 «Y entonces, desde el golfo a la laguna y desde el istmo hasta el faro, en todas las calles, sobre todas las casas y sobre todos los templos, se alzó un único grito; a veces se detenía, para enseguida volver a comenzar; los edificios temblaban; Cartago estaba como convulsionado en el espasmo de una alegría titánica y de una esperanza sin límites» (*ibid.*, p. 348).

73 Carta a Mme. Roger des Genettes, 10 de noviembre de 1877.

74 De Madame Bovary, como edición de referencia para este trabajo, he utilizado la traducción castellana a cargo de Carmen Martín Gaite, Orbis, Barcelona, 1982.

pleta del paisaje rural, de un campo que mantiene con la ciudad (en este caso, Ruán) relaciones más de complementariedad que de oposición. Las sucesivas aldeas del campo normando que contemplan los infortunios de una pareja hecha de contrastes han sido ya definitivamente invadidos tanto por la realidad (las comunicaciones, la dependencia económica, los continuos movimientos entre un polo y otro...) como por el fantasma mítico de la gran ciudad.

Es así como para Emma Bovary la Normandía rural no es *paisaje* sino prisión: la protagonista sólo sueña en París desde Yonville, el lugar representativo de un campo que aborrece, y se dedica a trazar recorridos soñados sobre un plano de esa gran ciudad[75] en la que el asfalto –ese célebre *macadam* elevado por Baudelaire al rango de mito moderno y presente también en las correrías parisinas de Frédreric Moreau en *L'Éducation sentimentale*– aparece como término metafórico deseado en oposición al lodo rural[76]. Exactamente lo contrario de lo que le ocurre a su contrafigura, su simple marido, Charles Bovary, que ya desde su época de estudiante en Ruán (ese sucedáneo de metrópolis que, frente al París soñado y lejano, se encuentra al alcance de los deseos de Emma y terminará siendo la causa real de su perdición) hace gala de su amor por esa Francia profunda de la aldea rural que mira con desconfianza todo lo que llega desde París.

El conflicto está servido desde el principio. Si el paisaje vital al que aspira Emma Bovary se compone de una mezcla de evocaciones románticas (se nos informa de que ha leído *Paul et Virginie* y soñado con la cabaña de bambú descrita por Bernardin de Saint-Pierre[77]) y de atracción desenfrenada por la gran ciudad, el primer jardín del joven matrimonio se encarga de desmentir este sueño: el jardín de la casa de Tostes, primera morada conyugal, es, en efecto, miserable, pequeño y enclenque, con el único detalle a destacar de ... un cura de escayola leyendo un breviario[78].

El principal desencadenamiento de las ansiedades de Emma está ligado a un lugar físico, arquitectónico, el castillo del marqués de Andervilliers. Es en él donde, durante el baile, se produce el deslumbramiento, la visión fugaz de una vida de lujo que, después de entrevista, se alejará

75 *Ed. cit.*, p. 68.
76 «... miraba con cierto desprecio todo lo que no le recordara a un pie charolado pisando el asfalto de los bulevares» (*ibid.*, p. 276).
77 *Ibid.*, p. 43.
78 *Ed. cit.*, p. 40.

definitivamente de sus expectativas. En el castillo de La Vaubyessard, «construcción moderna de estilo italiano», hace, sobre todo, su aparición uno de los espacios más significativos de la literatura francesa decimonónica, el invernadero. Es bien sabido cómo esos recintos de hierro y cristal se convirtieron en una de las tipologías arquitectónicas predilectas para el ensayo de los nuevos materiales industriales de construcción, así como en el receptáculo adecuado para plantear una nueva relación entre Naturaleza y Metrópoli en el marco del diseño de los nuevos espacios públicos. Pero, además, el invernadero no tardará en saltar igualmente al ámbito privado, configurándose, en el proceso de configuración de la mansión de elite en la segunda mitad del XIX, como un espacio particularmente refinado pero al mismo tiempo inquietante, en cuanto que marcado por la propia ambigüedad que le otorga su contradictoria combinación de transparencia y cierre. Es así como aparece en numerosas ocasiones en Balzac, Gautier o Maupassant, en el espléndido invernadero de *La Curée* de Zola y, más tarde, en Proust o en el Maurice Maeterlinck que dará a una de sus principales obras poéticas justamente el título de *Serres chaudes*[79]. La acción de fuerza sobre la naturaleza, de aclimatación forzada de las plantas en suelo ajeno, la visión de especies vegetales desconocidas y amenazantes, derivará enseguida en la asociación de este espacio a la depravación moral, a la perversión antinatural. El castillo de *Madame Bovary* no constituye una excepción: su invernadero se asocia enseguida a la idea de ponzoña[80], como en *Bouvard et Pécuchet*.

Esta intrusión de espacios decididamente modernos en el marco rural de la campiña no es la única. Podemos citar el episodio de la excursión en grupo realizada a un valle próximo a Yonville para visitar las obras de una hilatura de lino en construcción[81]. El tema del impacto causado por la súbita aparición de una fábrica en el paisaje estaba ya presente en las *Rêveries* de Rousseau y sobre su importancia y significación ha llamado la atención Jean Starobinski[82]. En *Madame Bovary*, el extraño

79 Aude CAMPMAS, «Les Fleurs de serres. Entre science et littérature à la fin du dix-neuvième siècle», en Nigel Harkness (ed.), *Visions / Revisions: Essays on the Nineteenth-Century French Culture*, Peter Lang, Oxford, 2003, pp. 49-61.

80 «... y se fueron todos a pasear al invernadero cálido, donde unas plantas muy raras y llenas de pelos se escalonaban en pirámides debajo de macetas colgadas por cuyos bordes rebosaban y caían unos cordones largos y entrelezados, como víboras expulsadas de un nido demasiado lleno» (*ed. cit.*, p. 64).

81 *Ibid.*, pp. 119-120.

82 En entrevista con el autor de este trabajo, publicada en *Minerva*, 11, 2009, pp. 28-31.

espectáculo del edificio en construcción en medio del paisaje constituye una clara inversión de la poética de las ruinas: no lleva a la meditación sobre el pasado, sino a la promesa de la inminente invasión conflictiva.

Pero, sin duda, el *paisaje* por excelencia de Madame Bovary es el que se construye con la mirada de los propios recorridos culpables de la protagonista en los trayectos entre Yonville y Ruán en la diligencia (la «Golondrina»), trayectos en los que la transición paulatina de lo rural a lo urbano acompaña los vaivenes de las angustias del alma de Emma[83].

En la metrópoli normanda, el paisaje urbano aparece profundamente marcado por el nuevo mundo industrial, y Flaubert incluye un motivo habitual de la iconografía urbana de mediados del siglo XIX, presente, por ejemplo, en el plano visual, en los *Contrasts* de A. W. N. Pugin, o en Baudelaire, como ya remarcara también Starobinski[84]: la contraposición entre los campanarios y las chimeneas. Pero los días de felicidad de Emma con Léon están ligados a las nuevas formas de ocio que ofrecen, como en París, las instalaciones paisajísticas de la periferia urbana, de tal modo que, tras dejar atrás el astillero, el ruido de los calafateadores, el humo del alquitrán y los goterones de grasa sobre la superficie del agua, el merendero del río, ese lugar claramente subsidiario del ritmo de vida de la gran ciudad, puede ser vivido como un espacio edénico en el que, paradójicamente, los protagonistas terminan por «descubrir» la naturaleza como paisaje[85].

La dialéctica entre las ciudades de provincia en la órbita parisina y el propio París, es también el contexto espacial en el que se desarrolla la trama de *L'Éducation sentimentale*[86], publicada en su forma definitiva en 1869, después de la primera versión de 1845 y de un prolongado proceso de reelaboración posterior que hizo de ella en realidad una nueva obra[87].

83 Ed. cit., pp. 312-313.

84 Jean STAROBINSKI, «Les cheminées et les clochers», *Magazine Littéraire*, 280, IX / 1990, pp. 26-27.

85 «Entraban en el reservado de un merendero... Se tumbaban encima de la hierba buscando algún lugar escondido entre los álamos para besarse a su sabor. Les hubiera gustado vivir siempre así, como dos robinsones, en aquel rincón del mundo que les parecía, en su apacibilidad, el lugar más paradisiaco de cuantos pudieran existir. No era la primera vez, por supuesto, que veían árboles, cielo azul o una pradera, ni que oían correr el agua o soplar la brisa por entre las frondas. Pero nunca habían sabido apreciar todo aquello de esa manera; era como si antes la naturaleza no existiera o como si no hubiera empezado a desplegar su belleza hasta que ellos llegaron a saciar sus deseos» (*ed. cit.*, pp. 305-306).

86 Se ha utilizado para este trabajo la traducción castellana de Miguel Salabert, Alianza, Madrid, 1981, a la que van referenciadas las citas que siguen.

87 Pierre COGNY, *L'Éducation sentimentale de Flaubert : le monde en creux*, Larousse, París, 1975.

*L'Éducation sentimentale* está marcada de principio a fin por el movimiento incesante de su protagonista, Frédéric Moreau, que oscila sin cesar, viajando tanto en tren como en barco de vapor, no sólo entre la pequeña ciudad de Nogent-sur-Seine y París, o entre París y su periferia suburbanizada (Saint-Cloud), o a ese lugar recientemente constituido como territorio paisajístico por excelencia que es Fontainebleau, sino que, además, en el interior mismo de París realiza incesantes incursiones en una *quête de la femme* a la que la ciudad no cesa de oponer obstáculos[88]. Es fácil intuir, por tanto, la extraordinaria riqueza y variedad paisajística que la obra nos depara.

Y, entre sus novedades, un elemento que hasta este momento, sin estar ausente de los escenarios flaubertianos en obras anteriores, sin embargo, no había aún adquirido el protagonismo que cabría esperar: el Sena[89]. Philippe Hamon[90] ha destacado en toda su importancia la escena del comienzo de la novela, fechado por Flaubert en 1840: Frédéric Moreau contempla toda la variedad cambiante de París (las instalaciones industriales, Notre-Dame, las casitas de la periferia...) desde la cubierta del barco[91] que le lleva de regreso a Nogent-sur-Seine. El barco de vapor viene a añadirse así al ferrocarril en esta integración simbólica del territorio, y no es casual que toda la sucesión de acontecimientos de la trama se desencadene a partir de un encuentro casual, sobre su cubierta, de viajeros desconocidos.

El Sena no sólo es el lugar –inestable, como las propias relaciones de los personajes– de ese encuentro, sino que desempeñará a lo largo de todo el texto no sólo una función paisajística propia –el río como paisaje, pero también el paisaje de las orillas tal y como se ve desde el río– sino también el papel fundamental de líquido cordón umbilical entre París y Nogent.

El centro neurálgico se encuentra, sin embargo, en la gran metrópoli parisina. Las andanzas de Frédéric por París[92] conforman, en su

88 Alison FAIRLIE, «La Quête de la Femme à travers la Ville dans quelques œuvres de Flaubert», en AA.VV., *Flaubert, la femme, la ville*, *op. cit.*, pp. 77-87.

89 Philippe BERTIER, «La Seine, le Nil et le voyage du rien», en AA.VV., *Histoire et langage...*, *op. cit.*, pp. 3-16.

90 Philippe HAMON, *Imageries. Littérature et image au XIXe siècle*, José Corti, Paris, 2001, p. 327.

91 Ed. cit., p. 37.

92 Bernard MASSON, «Paris dans L'Éducation sentimentale: rive gauche, rive droite», en AA.VV., *Histoire et langage dans L'Éducation sentimentale de Flaubert*, Société des Études Romantiques, Paris, 1981, pp. 123-128; P. M. WETHERILL, «Paris dans *L'Éducation sentimentale*», en AA.VV., *Flaubert, la femme et la ville*, *op. cit.*, pp. 123-135; Marie-Claire BANCQUART, «L'espace urbain de *L'Éducation sentimentale*: intérieurs, extérieurs», *ibid.*, pp. 143-158.

conjunto, una desenfrenada *flânerie* en la que éste se ve continuamente sacudido como en un torbellino y arremolinado entre la multitud[93] y el tráfago de la gran ciudad, así como también zarandeado por la historia, porque la Tercera parte de la obra se abre ya con la Revolución de 1848 (y, más concretamente, con una descarga que saca bruscamente a Frédéric de sus ensueños[94]).

Son múltiples los momentos álgidos de este deambular parisino. Baste como ejemplo recordar la extraordinaria galopada de la berlina de Frédéric por unos Campos Elíseos atestados de coches y de gente[95] y que es un antecedente directo de la escena similar con la que Émile Zola abriría tan sólo dos años más tarde *La Curée*. La visión flaubertiana del espacio urbano del París de mediados del XIX –que ha resultado quizá un tanto preterida por la moderna historiografía en favor de otros comentaristas literarios de la Metrópoli– se descompone en multitud de episodios, lugares, interacciones entre el exterior y el interior[96], entre el individuo y la multitud, entre la orilla izquierda y la derecha del Sena[97], y en muchos de ellos aparecen miradas sobre el paisaje ya planteadas anteriormente por Flaubert.

Es el caso, por ejemplo, del tema de la naturaleza domesticada en el seno de la ciudad. Frédéric visita el Jardin des Plantes, donde, al igual que le había ocurrido al mismo Flaubert en Toulon, la visión de una palmera se convierte para él en evocación de exotismo[98]. Posee su propio pequeño jardín urbano, calificado de «jardincillo»: «... treinta pies de terreno cercado por las casas, plantados de arbustos en las

93 «La esperanza de una distracción le atraía, a veces, hacia los bulevares. Luego de atravesar oscuras callejuelas que exhalaban un húmedo frescor, llegaba a grandes plazas desiertas, deslumbrantes de luz, en las que los monumentos dibujaban sobre los bordes de la calzada encajes de sombra negra. Pero las carretas y los comercios reaparecían y la muchedumbre lo aturdía –los domingos, sobre todo– cuando, desde la Bastilla hasta la Madeleine, era una inmensa oleada sobre el asfalto, en medio del polvo, en un rumor continuo; se sentía asqueado por la bajeza de los rostros, la inanidad de las conversaciones, la imbécil satisfacción que respiraban las sudorosas frentes. Sólo la conciencia de valer más que esos hombres atenuaba la fatiga de mirarles» (*ed. cit.*, p. 114).

94 *Ibid.*, p. 373.

95 *Ibid.*, pp. 278-279.

96 Marie-Claire Bancquart, «L'espace urbain de *L'Education sentimentale*: intérieurs, extérieurs», en AA.VV., *Flaubert, la femme, la ville*, *op. cit.*, pp. 143-157.

97 Bernard Masson, «Paris dans *L'Éducation sentimentale*: Rive gauche, rive droite», en AA.VV., *Histoire et langage*..., *op. cit.*, pp. 123-126.

98 «Cuando iba al Jardín de Plantas, la vista de una palmera le llevaba hacia países lejanos» (*ibid.*, p. 117). Véase Tomoko Hashimoto, «Écriture et hallucination. Autour du Jardin des Plantes (*L'Education sentimentale*, Première partie, chapitre V)», *Revue Flaubert*, 6, 2006.

esquinas y con un arriate en el centro»[99]. Pero también conoce, como ya ocurría en *Madame Bovary* y como reaparecerá en *Bouvard et Pécuchet*, el malestar del invernadero, ahora aún más explícitamente identificado primero con el hedonismo pero después con la corrupción moral[100].

También hay en *L'Éducation sentimentale* un lugar importante reservado para esos nuevos lugares del paisajismo moderno que son los cementerios. En la pormenorizada y aguda descripción del cementerio del Père Lachaise en el episodio del entierro de M. Dambreuse, es la mirada de Frédéric la que convierte explícitamente al lugar funerario por excelencia de París en «paisaje»[101].

Pero ese París ha extendido ya sus tentáculos a una periferia que, en círculos concéntricos cada vez más alejados, queda supeditada a las exigencias de la vida metropolitana. Su paisaje es visto desde el barco de vapor en los trayectos a Nogent, pero también desde el tren, con ese fluir rápido y al mismo tiempo tedioso que a Flaubert le provocaba, como vimos, el hastío[102], pero que puede igualmente componer en sí mismo un elemento novedoso en el paisaje.

En la casa de los Arnoux en Saint-Cloud, el paisaje de la periferia no está ya sólo domesticado sino también *encuadrado*, como ya vimos en

99 Ed. cit., p. 254.

100 «Al descender la escalera, le parecía a Frédéric haberse convertido en otro hombre, que le rodeaba la temperatura embalsamada de los invernaderos, que entraba definitivamente en el mundo superior de los adulterios patricios y de las altas intrigas» (*ed. cit.*, p. 471).

101 «Entre los árboles se elevaban las tumbas, truncadas columnas, pirámides, templos, dólmenes, obeliscos, criptas etruscas con puertas de bronce. Se veía en algunas una especie de gabinetes fúnebres con rústicos asientos y sillas plegables. Telas de araña pendían como jirones de las cadenas de las urnas, y el polvo cubría las cintas de raso y los crucifijos. Por todas partes, entre los balaustres y sobre las tumbas, coronas de siempreviva y candelabros, jarrones, flores, discos negros grabados con letras doradas, estatuillas de yeso, niños o niñas pequeños o angelotes suspendidos en el aire por un alambre; algunos incluso con un techo de zinc sobre la cabeza. Enormes cables de vidrio hilado, negro, blanco y azul, descienden desde lo alto de las estelas hasta el pie de las losas con largos repliegues como boas. El sol les arrancaba centelleantes reflejos entre las cruces de madera negra; y el coche fúnebre avanzaba por los grandes caminos, que están pavimentados como las calles de una ciudad. De vez en cuando los ejes rechinaban. Mujeres arrodilladas, con las faldas desparramadas por la hierba, hablaban con dulzura a los muertos. Blancuzcas humaredas se disipaban entre el verdor de los tejos. Eran residuos y ofrendas abandonadas que se quemaban. [...] Frédéric pudo admirar el paisaje mientras pronunciaban los discursos» (*ibid.*, p. 488).

102 «Verdes llanuras se extendían a derecha e izquierda; rodaba el convoy; las casitas de las estaciones desfilaban como decorados, y el humo de la locomotora vertía siempre hacia el mismo lado sus gruesos copos que danzaban sobre la hierba algún tiempo y luego se dispersaban. Solo en su asiento, Frédéric miraba el paisaje por aburrimiento, perdido en esa languidez que produce mismamente el exceso de impaciencia. Aparecieron grúas y casas. Era Creil» (*ibid.*, pp. 259-260).

el viaje a Bretaña, a través de las ventanas de la casa de campo[103]. Pero también en Nogent-sur-Seine, el paseo de Frédéric y Louise puede ya desarrollarse en las afueras de la ciudad por un terreno que era una antigua *folie*: en ella, por entre las flores, árboles y cañaverales aparecen los restos de la vieja intervención humana[104] y todo queda preparado para la inminente llegada de la ordenación paisajística moderna, tal y como le ocurrirá al parque de Le Paradou de Zola (que es resto salvaje de folie en *La Faute de l'Abbé Mouret* pero ya territorio domesticado y urbanizado en *Le Docteur Pascal*).

Numerosos elementos anuncian, en efecto, intromisiones que constituyen la punta de lanza de la penetración del orden industrial en el campo apacible. En efecto, también en *L'Éducation sentimentale* volvemos a encontrar el tema del contraste de la fábrica moderna con la campiña que la rodea, y también aquí estas intrusiones quedan marcadas tanto por las chimeneas y su confrontación simbólica con el campanario como por las escorias resultantes de su actividad[105].

Pero uno de los puntos de mayor interés de esta obra desde el aspecto paisajístico es la aparición, con un importante papel, de un lugar que, tras sus esplendores renacentistas y su posterior decadencia, recién configurado por entonces como nuevo *paisaje* por excelencia, como meta de excursiones algo más lejanas, de estancias campestres de una cierta duración, y, sobre todo, como descubrimiento de pintores, críticos y escritores que estaban por entonces refundando sobre nuevas

103 «Nada tan agradable como aquel comedor pintado de color verdemar. En uno de sus extremos una ninfa de piedra mojaba el dedo gordo del pie en una pila en forma de concha. Por las abiertas ventanas se veía todo el jardín con su largo césped, flanqueado por un viejo pino de Escocia ya casi despojado; los macizos de flores daban a la superficie una desigual convexidad; y, más allá del río, se extendían en un ancho semicírculo el bois de Boulogne, Neuilly, Sèvres, Meudon. Enfrente, un bote a vela daba bordadas» (*ibid.*, p. 132).

104 «Todo ese terreno había sido, bajo el Directorio, lo que se llamaba entonces una 'folie'. Los árboles habían crecido desmesuradamente. Las clemátides se enredaban en las charmillas, los paseos estaban cubiertos de musgo y las zarzas se multiplicaban por todas partes. Trozos de estatuas se descascarillaban sobre la hierba. Se tropezaba de vez en cuando al andar con los restos de una alambrada. Del pabellón tan solo quedaban dos piezas de la planta baja con jirones de papel azul» (*ibid.*, pp. 327-328).

105 «Su monótono verdor hacía que se pareciera a un inmenso paño de billar. Escorias de hierro se amontonaban como piedras a uno y otro lado del camino. Un poco más lejos, y muy próximas entre sí, escupían humo las chimeneas de las fábricas. Frente a él se erguía, sobre una colina redondeada, un pequeño castillo de torreones, con el campanario cuadrangular de una iglesia. Más abajo, largos muros formaban irregulares líneas entre los árboles. Y abajo del todo se extendían las casas del pueblo, de un solo piso, con escaleras de tres peldaños, hechas de bloques sin argamasa» (*ibid.*, p. 261).

bases modernas la teoría del paisaje: Fontainebleau[106]. El viaje a Fontainebleau con Rosanette[107] se presenta en principio como una huida de París, pero adquiere enseguida los tintes de una nueva Arcadia en la que resulta posible olvidar tanto los contratiempos personales como los avatares políticos (París es presa en ese momento de la Revolución de 1848). Y a ello contribuye la perfecta proporción lograda entre comodidades urbanas (hoteles, coches, guías, restaurantes, quioscos), recuerdos históricos y apariencia salvaje del bosque. El palacio está marcado por la decadencia, sus colores recuerdan a la herrumbre, su interior está lleno de polvo, y, como en el viaje a Bretaña, sólo el paisaje exterior enmarcado a través de sus ventanas introduce algo de vida. En cuanto al bosque, en el que no falta su pintor con blusón azul, aparece perfectamente balizado, marcado por recorridos que unen entre sí los «lugares interesantes». Las dificultades del regreso a París revelarán, enseguida, sin embargo, lo efímero de esa felicidad en la que tan fundamental resulta ya la hostelería como el propio bosque.

No podríamos cerrar este recorrido sobre el paisajismo de Flaubert sin aludir a una obra cuya consideración ha constituido siempre uno de los grandes problemas de los estudios flaubertianos: *Bouvard et Pécuchet*, publicada de manera póstuma e incompleta en 1881[108]. Sin entrar ahora en el debate literario, no cerrado, sobre los valores de esta extraña narración y sobre su lugar en el corpus flaubertiano[109], lo cierto es que entre las andanzas de estos dos verdaderos «hombres sin cualidades» *avant la lettre* la presencia del «paisaje» como terreno de encuentro entre tradición y modernidad, entre campo y ciudad, desempeña un importante papel.

106 Sobre la constitución de Fontainebleau como verdadera «nueva Arcadia» moderna, véase Simon SCHAMA, *Le Paysage et la Mémoire*, Seuil, París, 1999 (ed. original inglesa Alfred A. Knopf, Nueva York, 1995), pp. 618-633.

107 *Ed. cit.*, pp. 418-430.

108 Se ha utilizado la traducción castellana de Juan Carlos Silvi, Bruguera, Barcelona, 1978.

109 Véase AA.VV., *Flaubert et le comble de l'art. Nouvelles recherches sur Bouvard et Pécuchet*, Société des Études Romantiques, París, 1980. Sobre los aspectos de esta obra que aquí se tratan, véase también Claude MOUCHARD, «La consistance des savoirs dans Bouvard et Pécuchet», en AA.VV., *Travail de Flaubert*, *op. cit.*, pp. 167-178; Jean-Pierre RICHARD, «Variation d'un paysage», *ibid.*, pp. 179-198; Jean-Pierre RICHARD, «Paysages de *Bouvard et Pécuchet*», en *Pages Paysages. Microlectures II*, Seuil, París, 1984, pp. 59-100; Yvan LE CLERC, *La spirale et le mouvement. Essai sur «Bouvard et Pécuchet»*, SEDES, París, 1988; Stéphanie DORD-CRUSLE, *Bouvard et Pécuchet de Flaubert. Une «encyclopédie critique en farce»*, Belin, París, 2000; Gisèle SEGINGER, «Forme romanesque et savoir. Bouvard et Pécuchet et les sciences naturelles», *Revue Flaubert*, 4, 2004; Atsushi YAMAZAKI, «Bouvard et Pécuchet ou la gymnastique de l'esprit», *Revue Flaubert*, 7, 2007, pp. 1-32.

Recordemos, para empezar, cómo el encuentro casual de estos dos personajes, escribientes, es decir, empleados en los escalones más bajos de la administración o el comercio (un tipo de personaje omnipresente en la literatura francesa decimonónica desde Balzac), tiene lugar en un paisaje urbano parisino marcado por el calor y la luz cegadora de una jornada de verano, que, como en el Cartago de *Salammbô*, contribuyen a acentuar la artificialidad de la ciudad a través de la metáfora de su mineralización[110].

Pero, si la fascinación mutua que experimentan deriva de su insatisfacción por la ciudad, también tiene que ver con una clase de aburrimiento estructural que los convierte en seres perpetuamente insatisfechos, experimentadores fugaces, como se verá, de todo el abanico de posibilidades que la sociedad moderna ofrece a quien disponga de medios económicos, pero incapaces de consolidar un lugar en el mundo, hasta el punto de que el ciclo de sus lamentables ensayos se cerrará con un feliz retorno al origen: a su oficio de copistas.

El reconocimiento inicial de su común cansancio de París contiene ya el punto de ambigüedad y de indecisión que caracterizará todas sus acciones. En medio de la suciedad y la pestilencia parisinas, la evocación de los alrededores campestres de la capital surge de manera automática, pero sólo para ser inmediatamente bloqueada por la conciencia de cómo los tentáculos de la metrópoli se han extendido ya a esas periferias ocupándolas con las modernas formas del ocio (en este caso, esos merenderos de las orillas del Sena[111] que serán, algunos años más tarde, uno de los escenarios fundamentales de ese rendido admirador de Flaubert que fue Guy de Maupassant[112]).

Similar actitud ambigua muestran hacia las formas de la naturaleza domesticadas y musealizadas en la ciudad. En su deambular museístico ante la historia natural se suceden con toda rapidez el embelesamiento,

110 «... bajo la reverberación del sol deslumbraban las fachadas blancas, los techos de pizarra y los muelles de granito» (*ed. cit.*, p. 5).

111 «¡Qué bien se debe estar en el campo! Pero las afueras, según Bouvard, eran molestas por el alboroto de los merenderos. Pécuchet pensaba igual. Sin embargo, empezaba a cansarse de la capital. Bouvard también. Y sus ojos erraban por los montones de piedras de construcción, por el agua sucia en la que flotaba un haz de paja y por la chimenea de una fábrica que se alzaba en el horizonte. Las alcantarillas exhalaban un pestilente olor...» (*ed. cit.*, p. 6).

112 Véase Louis FORESTIER, «'Bref, c'est mon disciple'. Le cas Flaubert-Maupassant», *Romantisme*, 122, 2003, pp. 93-106.

la simple complacencia, la indiferencia, el ensueño y el aburrimiento. Pero, significativamente, su reacción más negativa queda reservada para ese gran protagonista arquitectónico del momento que es el invernadero, ya presente también en *Madame Bovary* y en *L'Éducation sentimentale*. En la línea de la visión negativa de esos extraños espacios tan idóneos para todo tipo de perversiones morales, los follajes tropicales contemplados a través de los cristales suscitan inmediatamente la idea del veneno, de la ponzoña que destilan esas plantas amenazantes y ajenas al suelo francés[113].

Tras la inesperada herencia que les permite abandonar París y marchar al campo, da comienzo la extravagante serie de experimentos, con el denominador común de estar todos basados en la literalidad de los libros, en la fe ciega que los personajes muestran hacia la letra impresa y su traslado inmediato a la vida, una fe que una y otra vez se verá sometida a la dura prueba de la realidad. Como señala Pietro Citati, el particular afán enciclopedista de Bouvard y Pécuchet no tendrá otro resultado que la crisis del propio concepto de experiencia, tan consustancial al positivismo cientifista decimonónico[114].

La búsqueda minuciosa del lugar donde establecerse se salda, tras descartar alternativas que no respondían a las rigurosas exigencias marcadas[115], con la adquisición de una finca de treinta y ocho hectáreas en Calvados, cerca de Caen. Tal será el escenario de incesantes estudios de todo tipo, desde la teoría política a la religión, pasando por la hidroterapia, la química, la medicina, la geología, la historia o la magia (es justamente célebre el capítulo IV, en el que se dedican a la arqueología y se ven imbuidos de una pasión «céltica»[116]), y sobre todo experimentos botánicos y agrícolas, con adquisición de maquinaria moderna, todo

113 «En las galerías del Museum pasaron embelesados ante los cuadrúpedos disecados, complacidos ante las mariposas, indiferentes ante los metales. Los fósiles los hicieron soñar y la conquiliología los aburrió. Observaron los invernáculos a través de los cristales y se estremecieron pensando que todos esos follajes destilaban veneno. Lo que más les admiró del cedro fue que lo hubieran traído en un sombrero» (*ibid.*, p. 13).

114 «Si las experiencias de Bouvard y Pécuchet fracasan, no es sólo porque ellos son un par de tontos, sino porque la idea de experiencia –el tabú del siglo XIX– es insensata», Pietro CITATI, «Bouvard y Pécuchet», en *El mal absoluto. En el corazón de la novela del siglo XIX*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, s.d., p. 367.

115 «Querían un campo que fuera como de verdad aunque no fuera pintoresco, pero los horizontes limitados los entristecían. Huían de la vecindad de otras casas, pero al mismo tiempo temían la soledad» (*ed. cit.*, p. 19).

116 Véase Joseph JURT, «Flaubert: littérature et archéologie», *Revue Flaubert*, 4, 2004, pp. 1-11.

ello determinado siempre por las instrucciones de una letra impresa a la que siguen reverenciando a pesar de los sucesivos fracasos de sus ensayos[117] (al igual que le había ocurrido a Charles Bovary cuando intentó, con resultado desastroso, operar una cojera siguiendo las instrucciones de un manual médico).

Las ilustraciones mismas de los manuales que consultan les sirven para componer una especie de iconografía personal en la que se esfuerzan por adaptar las posturas de sus propios cuerpos al paisaje codificado en las láminas de sus manuales[118]. De hecho, también en otras ocasiones es el propio cuerpo de los dos extravagantes personajes el que compone elementos sorprendentes en el paisaje, como ocurre cuando deciden ensayar el salto con pértiga para asombro de los campesinos que contemplan sus saltos recortados sobre el horizonte plano de la llanura normanda[119].

Pero el momento culminante de este paisajismo libresco llega cuando se trata de realizar su propio jardín, para lo cual el libro elegido como guía será el de Pierre Boitard *Art de composer et décorer les jardins* (1837), una obra que, como señala Michel Baridon, ha pasado a la historia más gracias a Flaubert que a su propia importancia intrínseca[120]. Bouvard y Pécuchet asumen sin discusión la división de los jardines en «géneros» propuesta por Boitard, y tratan de encontrar en este elenco el más adecuado al terreno y a sus posibilidades. Los sucesivos descartes de géneros son la forma que asume aquí la demoledora ironía flaubertiana contra la fraseología romántica paisajística, convertida ya en lugar común. Y no es casual que al final el jardín de Chavignolles termine marcado por esa topiaria que ya desde los años del viaje a Bretaña había suscitado la más dura crítica de Flaubert. Pese a la longitud de la cita, merece la pena incluirla aquí casi por entero:

117 «Aquella misma noche sacaron de la biblioteca los cuatro volúmenes de *La maison rustique*, pidieron el curso de Gasparin y se abonaron a una revista de agricultura» (*ibid.*, pp. 30-31).

118 «A veces Pécuchet sacaba el manual del bolsillo, estudiaba un párrafo de pie, junto a la azada, en la misma actitud del jardinero que decoraba la portada del libro. Este parecido le halagaba mucho. Y ello contribuyó a que estimara más al autor» (*ibid.*, p. 43).

119 «Después buscaron zanjas. Cuando encontraban una que les convenía, apoyaban en el centro una larga pértiga, tomaban impulso con el pie izquierdo, llegaban al otro lado y volvían a empezar. Como el campo era llano, les veían desde lejos y los aldeanos se preguntaban qué eran esas cosas extraordinarias que saltaban en el horizonte» (*ibid.*, p. 189).

120 Michel Baridon, *Los Jardines. Paisajistas, jardineros, poetas. Siglos XVIII-XX*, Abada, Madrid, 2008, p. 292.

«Pécuchet trazó diversos planos sirviéndose de sus útiles de matemáticas. Bouvard le daba consejos. No llegaban a ninguna solución satisfactoria. Felizmente encontraron en la biblioteca la obra de Boitard, titulada 'El arquitecto de los jardines'.

El autor los divide en una infinidad de géneros. En primer lugar está el jardín melancólico y romántico, que se caracteriza por los dioses paganos, las ruinas, las tumbas y 'un exvoto a la Virgen, indicando el lugar donde un señor cayó bajo el cuchillo de un asesino'. El género serio debía brindar, como Ermenonville, un templo a la filosofía. En cuanto al género terrible, incluye rocas suspendidas, árboles destrozados, cabañas incendiadas; el género exótico se logra plantando cirios del Perú, a fin de que 'renazcan los recuerdos del colono o del viajero'. Los obeliscos y los arcos de triunfo caracterizan el género majestuoso; el musgo y las grutas al género misterioso, y un lago a los de género soñador. Existe también el género fantástico, cuyo más bello espécimen se veía antaño en un jardín wurtemburgués, en el que podían encontrarse sucesivamente un jabalí, un ermitaño, varios sepulcros y una barca que se separaba sola de la orilla para conducir al viajero hasta un gabinete donde el agua de varios surtidores ocultos lo empapaba apenas se sentaba en el sofá. Ante este horizonte de maravillas, Bouvard y Pécuchet se sintieron deslumbrados. El jardín fantástico les pareció reservado a los príncipes. El templo a la filosofía sería un estorbo. El 'exvoto a la Virgen' no tendría sentido, dada la falta de asesinos y que se fastidiaran los viajeros; las plantas americanas eran demasiado caras. Pero las rocas eran posibles, lo mismo que los árboles destrozados, los dioses paganos y el musgo. Y con entusiasmo creciente, después de muchos tanteos, con la ayuda de un solo criado y por una suma mínima se fabricaron una residencia que no tenía parangón en todo el departamento.

El soto abierto aquí y allá daba sobre el bosquecillo lleno de sinuosas avenidas en forma de laberinto. En la pared del espaldar quisieron hacer un arco debajo del cual se descubriría la perspectiva. Como la albardilla no podía mantenerse suspendida, el resultado fue una brecha enorme y escombros en el suelo.

Habían sacrificado los espárragos para construir en su lugar una tumba etrusca, es decir, un cuadrilátero de yeso negro que tenía seis pies de altura y el aspecto de una perrera. En los ángulos, cuatro pinos flanqueaban el monumento, que sería coronado por una urna y enriquecido con una inscripción.

Al otro lado de la huerta, una especie de Rialto enmarcaba un estanque que presentaba en sus orillas conchas de moluscos incrustadas. La tierra se bebía el agua, pero ¡qué importaba!
La choza había sido transformada en cabaña rústica por medio de cristales de colores. En lo alto del cerro, seis árboles escuadrados sostenían un sombrero de hojalata con las puntas levantadas, queriendo representar todo ello una pagoda china.
Habían ido a las orillas del Orne a elegir bloques de granito, los habían roto, numerado y traído ellos mismos en una carreta, y después habían unido los trozos con cemento, acumulándolos unos sobre otros; y, en medio del césped, se alzaba un peñasco parecido a una gigantesca patata.
[…]
Al día siguiente, al despertar, Bouvard tuvo una sorpresa. Los dos primeros tejos de la avenida principal (que la víspera todavía eran esféricos) tenían ahora la forma de pavos reales y un cucurucho con dos botones de porcelana simulaba el pico y los ojos. Pécuchet se había levantado al alba y, temblando ante la posibilidad de ser descubierto, había podado los dos árboles a la medida de los folletos expedidos por Dumouchel. Hacía seis meses que los otros tejos imitaban, más o menos, pirámides, cubos, cilindros, ciervos o sillones. Pero nada igualaba a los pavos reales. Bouvard lo reconoció, con grandes elogios.
So pretexto de haber olvidado su azada, llevó a su compañero al laberinto. Porque había aprovechado la ausencia de Pécuchet para hacer él también algo sublime.
La puerta que daba al campo estaba recubierta por una capa de yeso, sobre la cual se alineaban en buen orden ¡quinientos hornillos de pipa que representaban Abd-el-Kaders, negros, turcos, mujeres desnudas patas de caballo y calaveras!»[121].

La presentación en sociedad del «jardín» se salda con un fiasco que los dos amigos son los únicos en no percibir y que culmina con la hilaridad general ante la puerta de las pipas. Los resultados obtenidos son descritos por Flaubert en un párrafo que parece presagiar las ironías de Maupassant[122] sobre los esfuerzos jardineros de los pequeños burgueses:

121 *Ed. cit.*, pp. 45-48. La cita completa también en Michel BARIDON, *op. cit.*, pp. 292-295.
122 Por ejemplo, en el cáustico artículo «Propriétaires et lilas», publicado en *Le Gaulois* el 29 de abril de 1881, o en el cuento *Les dimanches d'un bourgeois à Paris* (1880).

«En el crepúsculo, resultaba sobrecogedor. El peñasco, como una montaña, ocupaba el césped, la tumba parecía un cubo en medio de las espinacas, el puente veneciano un acento circunflejo sobre las habichuelas, y la cabaña, más allá, una gran mancha negra, ya que habían quemado el techo para hacerla más poética. Los tejos en forma de ciervos o de sillones se sucedían hasta el árbol fulminado, que se extendía transversalmente desde el soto a la glorieta, donde los tomates colgaban como estalactitas. Aquí y allá un mirasol ostentaba su disco amarillo. La pagoda china, pintada de rojo, parecía un faro sobre el berro. Los picos de los pavos, golpeados por el sol, lanzaban destellos, y detrás de la balaustrada, libre ya de tablones, el campo llano ponía fin al horizonte»[123]

Si antes se habló de las intrusiones de la metrópoli en el paisaje, el final de *Bouvard y Pécuchet* en el estado en que lo dejó Flaubert representa una de las más flagrantes: el intento de *haussmannizar* Chavignolles[124], con su famoso «Haussmann me quita el sueño». En el plan de continuación de la obra que fue encontrado entre los papeles de Flaubert aparecía, por otro lado, una tentativa de aplicación de los experimentos de ambos personajes ya al propio París: en evidente referencia a los numerosos sueños utópicos decimonónicos sobre París, la ciudad sería toda ella un gran invernadero dominado por la pura artificialidad[125]. El último «paisaje» de Flaubert resultaba ser, así, un cruce: si antes había soñado con el relato de un Oriente moderno en el que un occidental se «barbarizara» y un oriental se «modernizase», ahora su ironía se ceba sobre esta otra simbiosis que deja a ambos lados paisajes artificiales.

123 *Ed. cit.*, pp. 50-51.
124 *Ibid.*, p. 298.
125 «París será un jardín de invierno. Árboles frutales en los bulevares. El Sena filtrado y con agua caliente. Abundancia de falsas piedras preciosas. Prodigalidad del dorado. Iluminación de toda clase de edificios, incluidas las viviendas. Podrá almacenarse la luz, pues hay cuerpos que tienen esta propiedad, como el azúcar, la carne de ciertos moluscos y el fósforo de Boloña. Se hará obligatorio el blanquear las fuentes de las casas con la sustancia fosforescente y su radiación iluminará las calles» (*ibid.*, p. 305).

## Bibliografía

AA.VV., *Colloque de Cérisy. La production du sens chez Flaubert*, Union générale d'éditions, París, 1975.

AA.VV., *Flaubert et le comble de l'art. Nouvelles recherches sur Bouvard et Pécuchet*, Société des Études Romantiques, París, 1980.

AA.VV., *Flaubert et Maupassant. Écrivains normands*, PUF, París, 1981.

AA.VV., *Flaubert, la femme et la ville*, PUF, París, 1982.

AA.VV., *Histoire et langage dans L'Éducation sentimentale de Flaubert*, Société des Études Romantiques, París, 1981.

AA.VV., *Jardín y paisaje. Nuevas miradas*, Abada, Madrid, en prensa.

AA.VV., *Travail de Flaubert*, Seuil, París, 1983.

Baridon, Michel, *Los Jardines. Paisajistas, jardineros, poetas*, Abada, Madrid, 3 vols., 2004-2008.

Bart, Benjamin F., *Flaubert's Landscape Descriptions*, UMI Press, Ann Arbor, 1956.

Biasi, Pierre-Marc de, *Flaubert, l'homme-plume*, Gallimard, París, 2002.

Bonaccorso, Giovanni, *L'Oriente nella narrativa di Gustave Flaubert*, EDAS, Messina, 1979.

Bottineau, Lionel, «La representation de l'espace dans Salammbô», *Revue Flaubert*, 703-706, 1984.

Buisine, Alain, *L'Orient voilé*, Zulma, París, 1993.

Caraion, Marta, «Littérature et photographie orientaliste, ou la mémoire égyptienne de Maxime du Camp», *Romantisme*, 120, 2003.

Castellani, Francesca, «Flaubert e la suggestione dell'immagine», *Ricerche di Storia dell'Arte*, 40, enero 1991.

Citati, Pietro, «Bouvard y Pécuchet», en *El mal absoluto. En el corazón de la novela del siglo XIX*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, s.d.

Cogny, Pierre, *L'Éducation sentimentale de Flaubert: le monde en creux*, Larousse, París, 1975.

Croutier, Alev Lytle, *Harem, the World behind the Veil*, Abbeville Press, Nueva York, 1989.

Curry, Corrada Biazzo, *Description and Meaning in Three Novels by Gustave Flaubert*, Peter Lang, Nueva York, 1997.

Danger, Pierre, *Sensations et objets dans le roman de Flaubert*, Armand Colin, París, 1973.

Daunais, Isabelle, *L'Art de la mesure ou l'invention de l'espace dans les récits d'Orient (XIXe siècle)*, Presses Universitaires de Vincennes, París, 1996.

Desportes, Marc, *Paysages en mouvement*, Gallimard, París, 2006.

DORD-CRUSLE, Stéphanie, *Bouvard et Pécuchet de Flaubert. Une «encyclopédie critique en farce»*, Belin, París, 2000.

DUQUE, Félix, *Filosofía de la técnica de la naturaleza*, Tecnos, Madrid, 1986.

—, *Habitar la tierra. Medio ambiente, humanismo, ciudad*, Abada, Madrid, 2007.

FANELLI, Giovanni, *Storia della fotografia di architettura*, Laterza, Roma-Bari, 2009.

FLAUBERT, Gustave, *Bouvard y Pécuchet*, Bruguera, Barcelona, 1978.

—, *Cartas del Viaje a Oriente*, Laertes, Barcelona, 1987.

—, *Correspondance*, t. I (1830-1851), Gallimard, París, 1980.

—, *La educación* sentimental, Alianza, Madrid, 1981.

—, *Les Mémoires d'un fou. Novembre. Pyrenées-Corse. Voyage en Italie*, Folio Gallimard, París, 2001.

—, *Madame Bovary*, Orbis, Barcelona, 1982.

—, *Notes de Voyages*, Louis Conard, París, 2 vols., 1910.

—, *Oeuvres complètes*, Club de l'Honnête Homme, París, 1975.

—, *Viaje a Oriente*, Cátedra, Madrid, 1993.

—, *Voyage en Bretagne. Par les champs et les grêves*, Complexe, París, 1989. (ed. en español, *Viaje a Bretaña*, Abraxas, Barcelona, 2000).

—, *Voyage en Egypte*, Grasset, París, 1991.

FORESTIER, Louis, «'Bref, c'est mon disciple'. Le cas Flaubert-Maupassant», *Romantisme*, 122, 2003.

GENETTE, Raymonde Debray, *Métamorphoses du récit. Autour de Flaubert*, Seuil, París, 1979

GONCOURT, Edmond et Jules, *La Peinture à l'Exposition de 1855*, E. Dentu, París, 1855.

GROSRICHARD, Alain, *Structure du sérail. La fiction du despotisme asiatique dans l'Occident classique*, Seuil, París, 1979.

HAMON, Philippe, *Imageries. Littérature et image au XIX$^{e}$ siècle*, José Corti, París, 2001.

HARKNESS, Nigel (ed.), *Visions / Revisions: Essays on the Nineteenth-Century French Culture*, Peter Lang, Oxford, 2003.

HASHIMOTO, Tomoko, «Écriture et hallucination. Autour du Jardin des Plantes (*L'Education sentimentale*, Première partie, chapitre V)», *Revue Flaubert*, 6, 2006.

JUILLIARD, Colette, *Imaginaire et Orient, L'écriture du désir*, L'Harmattan, París, 1996.

JULLIAN, Philippe, *Les Orientalistes*, Office du Livre, Friburgo, 1977.

JURT, Joseph, «Flaubert: littérature et archéologie», *Revue Flaubert*, 4, 2004, pp. 1-11.

La Varende, Jean de, *Flaubert par lui-même*, Seuil, París, 1951.
Lacarriere, Jacques; Aubenas, Sylvie (eds.), *Voyage en Orient, 1850-1880*, Bibliothèque Nationale de France, París, 2001.
Lacoste, Francis, «L'Orient de Flaubert», *Romantisme*, 119, 2003.
Le Clerc, Yvan, *La spirale et le mouvement. Essai sur «Bouvard et Pécuchet»*, SEDES, París, 1988.
Ley, Klaus (ed.), *Flauberts Salammbô in Musik, Malerei, Literatur und Film*, Narr, Tubinga, 1988.
Lorinszky, Ildikó, *L'Orient de Flaubert. Des écrits de jeunesse à Salammbô: la construction d'un imaginaire mythique*, L'Harmattan, París, 2002.
Lottmann, Herbert, *Gustave Flaubert*, Tusquets, Barcelona, 1991.
Lowe, Lisa, «The Orient as a Woman in Flaubert's Salammbô and Voyage en Orient», *Comparative Literature Studies*, 23, 1982.
Maderuelo, Javier, *El paisaje: génesis de un concepto*, Abada, Madrid, 2006[2].
Montalbetti, Christine, «Les récits de voyages de jeunesse virtuels de Flaubert», *Revue Flaubert*, 2, 2002.
Nadeau, Maurice, *Gustave Flaubert, écrivain*, Les Lettres Nouvelles, París, 1980.
Porter, Dennis, «The perverse traveler: Flaubert's *Voyage en Orient*», *L'Esprit Créateur*, 29, 1989.
Poulot, Dominique, «Naissance du monument historique», *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, XXIII, julio-septiembre 1985.
Richard, Jean-Pierre, *Littérature et sensation. Stendhal et Flaubert*, Seuil, París, 1954.
—, «Paysages de *Bouvard et Pécuchet*», en *Pages Paysages. Microlectures II*, Seuil, París, 1984.
Schama, Simon, *Le Paysage et la Mémoire*, Seuil, París, 1999 (ed. original inglesa Alfred A. Knopf, Nueva York, 1995).
Schivelbusch, Wolfgang, *Histoire des voyages en train*, Le Promeneur, París, 1990 [1977].
Seginger, Gisèle, «Forme romanesque et savoir. Bouvard et Pécuchet et les sciences naturelles», *Revue Flaubert*, 4, 2004.
Soriano, Nieves, *Viajeros románticos a Oriente: Delacroix, Flaubert y Nerval*, Universidad de Murcia, Murcia, 2009.
Stanley, Robert, «That Obscure Object of (Oriental) Desire: Flaubert's Kuchuk-Hanem», *French Literature Series*, 13, 1986.
Starobinski, Jean, «Les cheminées et les clochers», *Magazine Littéraire*, 280, IX / 1990.
Troyat, Henri, *Flaubert*, Aguilar, Madrid, 1990.

WARNKE, Martin, *Political Landscape. The Art History of Nature*, Reaktion Books, Londres, 1994 (1.ª ed. en alemán, 1992).

YAMAZAKI, Atsushi, «Bouvard et Pécuchet ou la gymnastique de l'esprit», *Revue Flaubert*, 7, 2007.

ZUMTHOR, Paul, *La medida del mundo. Representación del espacio en la Edad Media*, Cátedra, Madrid, 1994 [1993] (1.ª ed. en francés, Fata Morgana, París, 1978).

# 9. LOS MAPAS Y LA HISTORIA DEL PAISAJE: UNA REFLEXIÓN A PARTIR DE LA CARTOGRAFÍA HISTÓRICA DE LAS CIUDADES DE MARRUECOS

LUIS URTEAGA

«El espacio es el verdadero depositario del tiempo», escribió, hace muy poco, Javier Marías. La afirmación del escritor madrileño constituye una certeza para la mayor parte de los geógrafos; al menos para aquellos que estamos interesados por el estudio del paisaje, por la morfología del territorio. El paisaje incorpora siempre vestigios del pasado; es un gran palimpsesto que conserva la huella territorial de las generaciones que nos preceden. Descubrir esa huella, e interpretarla, es el reto intelectual que los geógrafos compartimos con historiadores, con arquitectos y con aquellos otros estudiosos interesados por la aproximación morfogenética.

El estudio del paisaje se apoya en el trabajo de campo y la observación directa. Pero se beneficia también del manejo de una gran diversidad de fuentes iconográficas: fotografías, vistas panorámicas, imágenes pictóricas, croquis y mapas. Las representaciones cartográficas, en particular, constituyen una fuente documental insustituible tanto en el análisis del paisaje rural, como en las investigaciones urbanas, que serán el objeto específico de esta conferencia.

Desde mediados del siglo XX una vigorosa tradición erudita ha centrado su atención en el estudio de la ciudad, aislando los elementos básicos que conforman el paisaje urbano: el plano, la edificación y los usos del suelo. Los tres componentes citados están ligados entre sí, pero el más permanente de los tres es el plano o planta de la ciudad. En

consecuencia, la planimetría urbana se ha transformado en una herramienta privilegiada para el análisis morfológico[1]. En general, creo que pueden distinguirse al menos cuatro aproximaciones que adoptan el plano como aspecto central del estudio de la forma urbana: 1º) la consideración del emplazamiento urbano asociado a las características del medio físico, y en especial a sus condiciones topográficas; 2º) la determinación de las etapas históricas del crecimiento de la ciudad a partir de las discontinuidades del tejido urbano, y en particular la aparición de franjas periféricas y líneas de fijación; 3º) el análisis del parcelario como célula del plano urbano, y de la propiedad del suelo como factor determinante en la evolución de la ciudad, y 4º) el establecimiento de tipologías según la disposición que adopta la trama viaria.

Las cuatro aproximaciones citadas, que de ningún modo son excluyentes, reposan en un uso intensivo de mapas urbanos, antiguos y actuales, de pequeña y de gran escala, levantados por procedimientos distintos y con diferente intención. El estudioso suele adoptar en el manejo de esta documentación las precauciones de rigor, buscando los planos más exactos, rigurosos y fiables. Al propio tiempo, suele aceptarse el supuesto común de que los mapas constituyen una representación fiel y veraz de la realidad, una ventana transparente para ver los paisajes del pasado.

Sin embargo, un buen caudal de investigaciones de los últimos años ha venido a poner de relieve que los mapas no sólo reproducen una realidad topográfica, sino que también la interpretan[2]. Los mapas son testigos elocuentes del pasado, pero también instrumentos retóricos con un gran poder de persuasión; las imágenes que brindan del territorio no son neutras, sino que están cargadas de intenciones. Los mapas, tal como afirma J. B. Harley, son parte integral del lenguaje del poder. Su manejo como fuente histórica requiere una aproximación crítica, capaz de desentrañar la intención con que fueron creados.

Abordaré, en esta conferencia, un corpus de mapas relativamente homogéneo: el conjunto de planos de las ciudades de Marruecos levantados por cartógrafos militares españoles a finales del siglo XIX y

1 Harold CARTER, *The Study of Urban Geography*, Edward Arnold, Londres, 1972 Trad. cast.: *El estudio de la geografía urbana*, Instituto de Estudios de Administración Local, Madrid, 1983. Joan VILAGRASA, «El estudio de la morfología urbana», *Geocrítica*, n.º 92, 1991.

2 J. B. HARLEY, *The New Nature of Maps. Essays in the History of Cartography*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2001.

comienzos del XX. Intentaré hacerlo siguiendo la regla básica del método histórico, que afirma que los documentos sólo pueden interpretarse de modo consistente en su contexto. Trataré, en consecuencia, de situar esos planos, y a sus autores, en su tiempo y lugar. Dividiré mi exposición en cuatro partes. La primera responde a la pregunta de ¿quién levantó los planos, y por qué? La segunda se interroga sobre los procedimientos: ¿qué sistema de levantamiento se empleó? En tercer lugar describiré, con cierta brevedad, la evolución de los trabajos planimétricos. ¿Para qué se emplearon los planos urbanos de Marruecos?, constituirá el último de los interrogantes.

## La Comisión de Marruecos

Los planos de las ciudades de Marruecos fueron formados por una unidad especializada dependiente del Depósito de la Guerra que recibió el nombre de Comisión de Estado Mayor en Marruecos. Desde 1882 a 1908 el ejército español llevó a término un continuo esfuerzo de información territorial en el imperio alauí, que se concretó en el levantamiento de diversas cartas itinerarias y mapas topográficos a gran escala, y en la formación de numerosos planos de poblaciones. Esta tarea de información geográfica se inscribe en la carrera colonial iniciada por las potencias europeas a comienzos de la década de 1880, que acabaría desembocando en el establecimiento de los Protectorados de España y Francia sobre Marruecos.

La Comisión de Marruecos fue creada en 1882, a raíz de la ocupación francesa de Túnez[3], y estaba integrada por jefes y oficiales del Cuerpo de Estado Mayor, a los que eventualmente se agregaron algunos oficiales de apoyo procedentes de otros cuerpos y armas del Ejército. En el periodo anterior a 1908 pasaron por la Comisión de Marruecos un total de 16 cartógrafos, que permanecieron por término medio casi siete años en tierras marroquíes[4]. Algunos de ellos se transformaron en

3 Luis URTEAGA, *Vigilia colonial. Cartógrafos militares españoles en Marruecos (1882-1912)*, Bellaterra/Ministerio de Defensa, Barcelona, 2006.

4 La relación de cartógrafos de la Comisión de Estado Mayor, por su orden de llegada a Marruecos, es la siguiente: Ramón Jáudenes Álvarez, Eduardo Álvarez Ardanuy, Francisco Galbis Abella, Venancio Álvarez Cabrera, Luis de Verda y Gomá, José Argüelles Molinero, Francisco Mollá Bernal, Alejo Corso Sulikowski, Francisco Gómez Jordana, Servando Marenco Gualter, Claudio de la Cuesta Coig, Juan Villarreal Serrano, Jacobo Alvarado y

auténticos africanistas: éste es el caso del teniente coronel Eduardo Álvarez Ardanuy, que aprendió árabe y permaneció prácticamente toda su carrera en Marruecos.

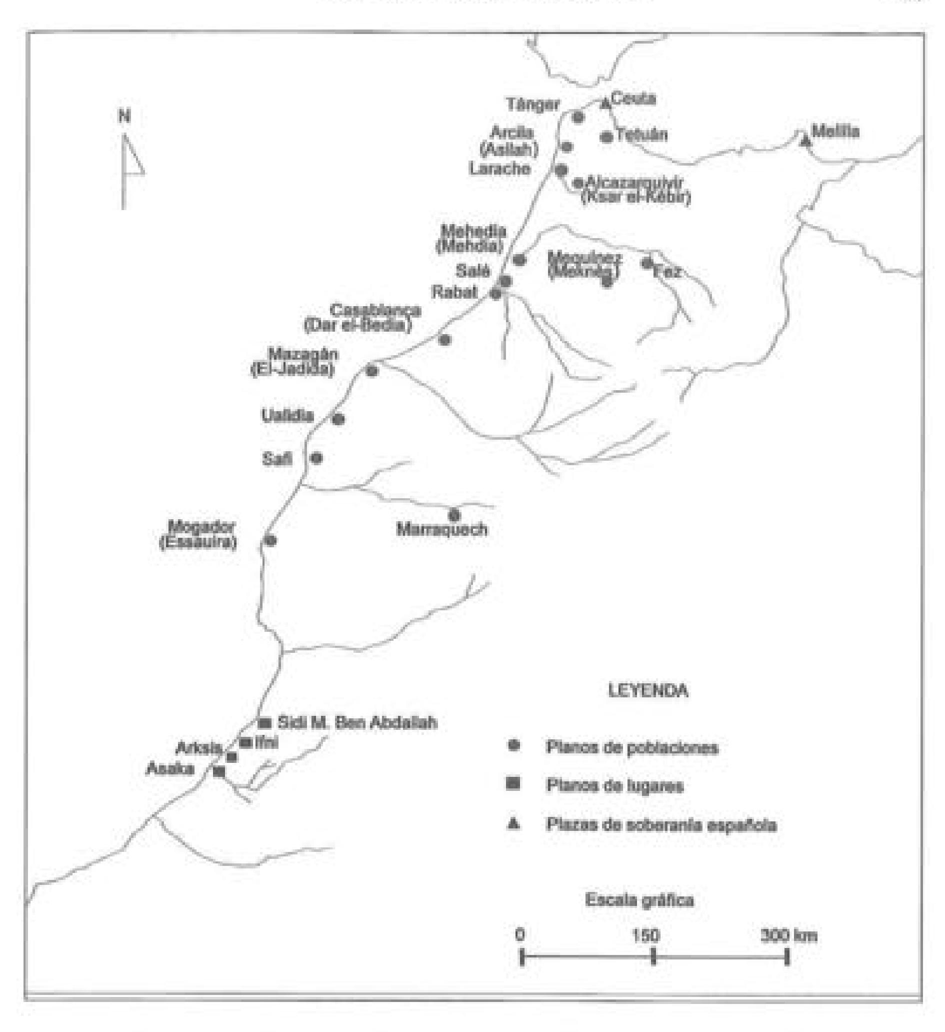
Los trabajos cartográficos efectuados en Marruecos debían ser rápidos y discretos, ya que no contaban con la autorización de las autoridades del país. Los operadores vestían a la usanza marroquí, y en los trabajos de campo prescindían del instrumental topográfico de precisión (como taquímetros o telémetros) cuya observación fuese lenta, o cuyo manejo resultase llamativo. Para los trabajos de gabinete la Comisión dispuso de una oficina topográfica permanente, primero en Tetuán, y desde 1893 en Tánger. Para los trabajos de campo contaban con una escolta integrada por soldados nativos del Rif, pertenecientes a la guarnición de Ceuta, que además del trabajo de protección, desempeñaban la doble función de intérpretes y auxiliares en los trabajos topográficos. El personal implicado en las labores cartográficas fue variable a lo largo del tiempo, pero una estimación razonable es que el personal auxiliar multiplicaba por diez el número de cartógrafos del Estado Mayor.

Los cartógrafos españoles levantaron los planos de 16 ciudades, y efectuaron una revisión y actualización posterior de media docena de ellas. La lista incluye todas las ciudades importantes de Marruecos a finales del siglo XIX. En primer lugar la cadena de puertos de la costa atlántica, que arrancando de Tánger se extiende hasta Mogador (Essauira). La mayoría de esos puertos habían sido ocupados por los portugueses, o por los españoles, a lo largo de los siglos XV y XVI, y en la traza de sus fortificaciones conservaban una clara huella de la presencia extranjera. En las postrimerías del ochocientos constituían los puntos de penetración de la influencia comercial y cultural de los países europeos, que intentaban abrir mercados en Marruecos. En los principales, como Tánger, Casablanca y Mogador, se hallaba ya establecida una nutrida colonia de europeos (fig. 1).

El trabajo cartográfico se extendió también a las ciudades del interior de Marruecos, en las que apenas se había empezado a notar la presencia extranjera. Los militares españoles levantaron los planos de Tetuán y Alcazarquivir, situadas en la zona septentrional de Marruecos,

---

Saz, Eduardo Herrera de la Rosa, Luis León Apalategui, Máximo Aza Álvarez y Sabas Alfaro Zarabozo.




1. Planos de poblaciones levantados por la Comisión de Estado Mayor en Marruecos, 1882-1908.
Fuente: elaboración propia.

y los de las ciudades imperiales de Fez, Mequinez y Marraquech, que por entonces resultaban en extremo desconocidas.

La mayor parte de los planos se levantaron a escala 1:5.000, incluyendo el casco urbano y el perímetro exterior de las poblaciones en un radio de dos a tres kilómetros. En algunos casos, como Tetuán, Tánger y Safi, el trabajo fue más preciso, efectuándose los levantamientos a escala 1:2.500 y 1:2.000. Se trata, por tanto, de trabajos muy detallados –aunque ciertamente efectuados en condiciones singulares– que permi-

ten analizar la dimensión y la morfología de las ciudades marroquíes a las puertas del siglo XX. Los trabajos planimétricos van acompañados, en cada caso, de una memoria manuscrita en la que se describen las condiciones del levantamiento, y se reúne un buen caudal de noticias sobre la evolución y características geográficas de la ciudad. Tales memorias constituyen, en sí mismas, una fuente documental de notable valor[5].

El momento en que se efectuaron los trabajos topográficos es particularmente interesante en la historia urbana del Magreb occidental. Marruecos seguía siendo por entonces un país masivamente rural. Las ciudades eran muy pequeñas y, en su mayoría, seguían apresadas en el recinto amurallado de las medinas. La falta de estadísticas urbanas de tipo histórico impide efectuar cálculos precisos, pero la propia planimetría autoriza algunas inferencias. Medida sobre el plano, la superficie de Larache era de nueve hectáreas. El recinto urbanizado de Arcila (Asilah) no superaba las siete hectáreas, y el de Mazagán (el Jadida) era aún menor: 6,25 hectáreas. La ciudad de Tetuán, bastante más grande que las citadas, ocupaba una extensión de 25 hectáreas cuando fue cartografiada en 1888. Los cartógrafos estimaron la población de Tetuán en 20.000 habitantes, y la de Marraquech, que era la mayor ciudad del Imperio, en unos 65.000. En definitiva, tanto por su forma como por su dimensión, las ciudades seguían prolongando, en los albores del siglo XX, la lógica del mundo medieval. ¿Cómo se efectuó el levantamiento de esas ciudades?

5 Cfr. Eduardo ÁLVAREZ ARDANUY, *La ciudad de Marruecos. Reseña y consideraciones que acompañan al croquis de la misma*. Madrid, 8 de octubre de 1895. Ms., 76 págs. Centro Geográfico del Ejército –CGEM– (Sig. C-3-II,5). Eduardo ÁLVAREZ ARDANUY y Jacobo ALVARADO SAZ, *La ciudad de Alcazar Quebir. Informe que acompaña al croquis 1:5.000 de la misma*. Octubre de 1899. Ms., sin paginar + 1 croquis. CGEM (Sig. C-4-I,17). Eduardo ÁLVAREZ ARDANUY; Alejo CORSO Y SULIKOWSKI y Francisco GÓMEZ JORDANA, *Memoria descriptiva de Tetuán*. Octubre de 1888. Ms., sin paginar. CGEM (Sig. C-3-I,16). Francisco GALBIS ABELLA; Eduardo ÁLVAREZ ARDANUY y Luis VERDA Y GOMÁ, *Memoria que acompaña al croquis de Salé y Rabat*. Junio de 1887. Ms., 122 págs. CGEM (Sig. C-3-I,15). Ramón JÁUDENES ÁLVAREZ y Eduardo ÁLVAREZ ARDANUY, *Memoria sobre la ciudad de Mogador*. Ceuta, 12 de junio de 1882. Ms. CGEM (Sig. C-3-I,11). Ramón JÁUDENES ÁLVAREZ y Eduardo ÁLVAREZ ARDANUY, *Memoria sobre la ciudad de Mazagán*. Ceuta, 12 de junio de 1882. Ms. CGEM (Sig. C-3-I,12).

## El modelo de levantamiento de los planos urbanos

El Depósito de la Guerra tenía un procedimiento regularizado para la formación de planos de poblaciones. El primer paso consistía en el establecimiento de una red de triangulación mediante teodolito, que debía contar con una base de partida y otra de comprobación. El trabajo de relleno se efectuaba con taquímetro, empleando la brújula para la determinación de rumbos y el barómetro altímetro para la medición de alturas. En la Península, los trabajos se realizaban a escala 1:2.000, con curvas de nivel equidistantes dos metros.

Naturalmente, tal sistema no era aplicable en las poblaciones marroquíes, en las que, de antemano, podía descartarse la posibilidad de establecer la red de triangulación. Por motivos de rapidez, los levantamientos se efectuaron, como norma general, a escala 1:5.000, prescindiendo de cualquier instrumental topográfico cuya observación fuese lenta, o cuyo manejo resultase llamativo. Los rumbos se tomaban con brújula Peignet, y las alturas con barómetro aneroide. Por razones de discreción, para la determinación de distancias se recurrió, generalmente, a la medición a pasos.

En cualquier caso, los trabajos de topografía urbana presentaban dificultades específicas, que es preciso señalar. En las ciudades el trabajo de los operadores debía hacerse a la vista de testigos. Aun cuando los cartógrafos trataban de operar con discreción, generalmente sus movimientos eran seguidos por un enjambre de curiosos. Esta dificultad podía ser sorteada con paciencia y a base de madrugones. Los cartógrafos comenzaban su labor al romper el día, en cuanto las primeras luces permitían apreciar las indicaciones de la brújula. Cuando las calles comenzaban a estar transitadas se desplazaban al extrarradio, lejos de la mirada de curiosos; o alternaban el reconocimiento en distintos sectores de la ciudad, suspendiendo el trabajo cuando las circunstancias lo aconsejaban.

La mayor dificultad del trabajo derivaba, naturalmente, de la propia trama urbana. La ciudad musulmana es un espacio laberíntico, cerrado y denso. La trama viaria, angosta y de trazado muy irregular, hacía en extremo difícil la croquización y la toma de figurados a vista. El caserío de las medinas se agrupa en manzanas extensas e irregulares, muchas de las cuales se disponen en adarves, o callejones ciegos. Los callejones y callejas podían cerrarse por medio de puertas que los aislaban del resto del barrio. Los cartógrafos tenían así, usualmente, vedada la entrada a extensos sectores de la ciudad. Tampoco tenían acceso a las almudenas

o alcazabas, ni a los minaretes de las mezquitas que dominaban la medina. El problema podía paliarse, y así se hizo en ocasiones, buscando un punto elevado en la muralla que sirviese como observatorio. Pero, en general, la topografía de las ciudades marroquíes constituyó un reto mucho mayor que los levantamientos efectuados en el ámbito rural. Para obtener resultados aceptables fue preciso agudizar el ingenio y cuidar al extremo la escrupulosidad de las observaciones. A continuación, se describe con cierto detalle el procedimiento de trabajo.

Con la excepción de Alcazarquivir, las ciudades marroquíes estaban amuralladas. El recinto amurallado constituye en sí mismo un polígono de formas relativamente regulares, que fue tomado como base de apoyo en los levantamientos. Los trabajos de campo se dividieron en dos fases: la primera dedicada al reconocimiento del recinto interior de las murallas, y la segunda al levantamiento de los alrededores[6].

La primera tarea consistía en medir y rumbar los lienzos de la muralla, fijando en el croquis todas las puertas de la ciudad, que pasaban a ser los puntos fijos en los que debían confluir los principales itinerarios tanto interiores como exteriores. Antes de proceder al relleno del polígono formado por el recinto amurallado se recorría la población, determinando las calles principales radiales y transversales, y la ubicación de las plazas, zocos y mezquitas. Una vez estudiadas las principales arterias urbanas, se procedía al levantamiento de las calles transversales que iban directamente de puerta a puerta de las murallas. Con ello se conseguía dividir la población en sectores independientes, pudiendo de este modo aislar los errores cometidos en el trazado del contorno, o los que pudieran cometerse en el relleno de cada sector. Los polígonos formados por itinerarios transversales se subdividían a su vez en polígonos menores, siguiendo recorridos por calles secundarias. El conjunto de los polígonos venía a constituir una red, que convenientemente compensada, permitía el relleno de las zonas interiores.

6 Cfr. Francisco GÓMEZ JORDANA; Alejo CORSO SULIKOWSKI y Eduardo ÁLVAREZ ARDANUY. *Memoria descriptiva de Mequinez y de sus principales defensas.* Mayo de 1890. Ms., 175 págs. CGEM (Sig. C-3-I,18). Eduardo ÁLVAREZ ARDANUY y Jacobo ALVARADO SAZ, *La ciudad de Alcazar Quebir. Informe que acompaña al croquis 1:5.000 de la misma.* Octubre de 1899. Ms., sin paginar + 1 croquis. CGEM (Sig. C-4-I,17). Eduardo ÁLVAREZ ARDANUY; Jacobo ALVARADO SAZ y HERRERA DE LA ROSA, Eduardo. *La ciudad de Larache. Informe que acompaña al croquis 1:5.000 de la mismu.* Marzo de 1900. Ms., sin paginar + 1 croquis a escala 1:5.000. CGEM (Sig. C-4-I,19).

La segunda fase de las operaciones de campo consistía en el levantamiento de los alrededores de la ciudad, usualmente hasta la distancia de un tiro de cañón. El procedimiento era análogo. Se partía de una de las puertas, midiendo y rumbando hacia el exterior polígonos determinados por las principales vías de comunicación, que, a su vez, se subdividían mediante los correspondientes itinerarios transversales. Si por la índole del terreno había pocos caminos, de modo que los itinerarios resultasen muy distantes unos de otros, se operaba a la inversa: se empezaba por reconocer un polígono exterior, que comprendiese toda la zona del levantamiento, y apoyándose en él, y en el perímetro definido por las murallas, se hacía el número de itinerarios transversales precisos para completar la red o canevas de apoyo.

En las operaciones de campo, sobre todo en el exterior de las ciudades, los cartógrafos trabajaban en pareja, efectuando uno las mediciones y encargándose el segundo de los croquis. La razón era el ahorro de tiempo, puesto que «necesitando trasladarse a puntos distantes del itinerario, bien para fijarlos con auxilio de visuales a puntos conocidos, o solamente para tomar en ellos la altura barométrica y hacer el figurado a vista, de encomendarse todas las operaciones a un solo oficial perderíase mucho tiempo»[7].

En la fase de trabajos de gabinete se comenzaba por reducir las distancias medidas a pasos a la escala métrica, para lo cual era imprescindible conocer la magnitud de paso de cada operador. A tal efecto, los cartógrafos ensayaban previamente y de modo repetido la medición mediante el paso talonado. Una vez construidos los itinerarios a escala, se hacía la compensación de errores, procurando distribuirlos de modo uniforme a lo largo del recorrido. Posteriormente, se procedía al vaciado de los croquis de campo hasta completar la planimetría.

La precisión de los levantamientos, efectuados por el método que se acaba de indicar, puede ofrecer dudas razonables. Sin embargo, atendiendo al instrumental disponible en la época, y a las condiciones en que podían trabajar en Marruecos, tal método era quizá el único viable. El elemento crucial estriba en conocer los márgenes de error que los propios operadores consideraban tolerables. Las referencias al respecto

7 Eduardo ÁLVAREZ ARDANUY y Jacobo ALVARADO SAZ, *La ciudad de Alcazar Quebir. Informe que acompaña al croquis 1:5.000 de la mismo*. Octubre de 1899. Ms., sin paginar + 1 croquis. CGEM (Sig. C-4-1,17).

son escasas. En el levantamiento del plano de Alcazarquivir, efectuado por Álvarez Ardanuy y el capitán Jacobo Alvarado Saz en 1899, hay constancia expresa de la precisión alcanzada. Para la medición del contorno de la población formaron un polígono de 40 lados, cuyo error de cierre no llegó a superar los cuatro milímetros (20 metros sobre el terreno). Los polígonos exteriores resultaron aún más exactos. En un itinerario de 31 tramos, de cerca de cinco kilómetros de longitud, el error de cierre fue de un milímetro, equivalente a cinco metros sobre el terreno. Los cartógrafos estaban, en este caso, razonablemente orgullosos de la precisión alcanzada. Ésta es su explicación:

> «En cuanto a la exactitud en las medidas y rumbadas confesamos que nos sorprenden; pero son un hecho, debido sin duda a que no inspirándonos ciega confianza los instrumentos, los consultamos repetidas veces comprobando los datos con frecuencia y recorriendo los itinerarios en sus dos sentidos a la menor sospecha de equivocación. He aquí por qué nos inspira nuestro procedimiento tanta fe como si operásemos con brújulas-eclímetros y miras parlantes, o con cadena para medir distancias»[8].

El sistema de trabajo que se ha descrito presentó algunas variantes, según las características de las ciudades, y las condiciones concretas en que debieron trabajar los cartógrafos. En el siguiente apartado se describen los principales levantamientos, y se da cuenta de la variación en las técnicas utilizadas.

## Los trabajos planimétricos

La dedicación a los trabajos de cartografía urbana fue intermitente, pero muy intensa en algunos periodos (ver cuadro 1). Pueden distinguirse cuatro etapas distintas atendiendo a la importancia concedida a los planos urbanos. La etapa inicial, que abarca los años 1882 y 1883, fue una fase de tanteo y experimentación, marcada por la febril actividad de los primeros integrantes de la comisión. En la segunda etapa, que se extiende desde 1885 a 1889, la planimetría pasó a constituir la actividad principal de los comisionados. Tras una pausa de casi un lus-

8 *Ibid.*

tro, en 1894 se inició una nueva fase que se prolonga hasta fin de siglo, caracterizada por las labores de revisión y actualización de los planos disponibles. Por último, en 1906, coincidiendo con la celebración de la Conferencia de Algeciras, se inició una nueva etapa de levantamientos urbanos que se extenderá hasta el inicio de la guerra del Rif.

**Cuadro 1**
**Planos de poblaciones del imperio de Marruecos formados por la Comisión de Estado Mayor (1882-1908)**

| *Ciudad* | *Primer levantamiento* | *Escala* | *Segundo levantamiento* |
|---|---|---|---|
| **Marrakech** | 1882 | 1:10.000 | 1894 |
| **Mazagán** | 1882 | 1:5.000 | 1896 |
| **Mogador** | 1882 | 1:5.000 | 1896 |
| **Arcila** | 1883 | 1:5.000 | |
| **Alcazarquivir** | 1883 | 1:5.000 | 1899 |
| **Larache** | 1883 | 1:5.000 | 1899 |
| **Tánger** | 1885-86 | 1:5.000 | 1906 |
| **Mehdia** | 1886 | 1:5.000 | |
| **Rabat** | 1886 | 1:5.000 | |
| **Salé** | 1886 | 1:5.000 | |
| **Tetuán** | 1888 | 1:2.500 | |
| **Fez** | 1888 | 1:5.000 | |
| **Mequínez** | 1889 | 1:5.000 | |
| **Casablanca** | 1895 | 1:5.000 | |
| **Safi** | 1906-08 | 1:2.000 | |
| **Ualidia** | 1906-08 | 1:5.000 | |

Fuente: elaboración propia.

Dadas las limitaciones de tiempo que impone una conferencia, carecería de sentido tratar de describir con detalle la evolución de los trabajos en cada uno de los casos. Trataré de seleccionar aquellos que considero más significativos, sea por las técnicas utilizadas, sea por los resultados obtenidos. Comenzaré abordando las ciudades del litoral atlántico, para referirme posteriormente a las ciudades del interior. Los motivos de esta división podrán apreciarse de inmediato.

Las dos primeras ciudades cartografiadas por los militares españoles fueron dos pequeños puertos de la costa atlántica, Essauira (Mogador) y el Jadida (Mazagán). ¿Por qué los cartógrafos españoles eligieron precisamente estas ciudades para iniciar su labor? La razón fue puramente circunstancial. Los primeros integrantes de la Comisión de Marruecos, Ramón Jáudenes Álvarez y Eduardo Álvarez Ardanuy, entraron en territorio marroquí bajo paraguas diplomático: formando parte del séquito de José Diosdado Castillo, ministro plenipotenciario en Tánger, que viajó a Marraquech en la primavera de 1882. El procedimiento era irregular, pero no demasiado extraño. Los movimientos de extranjeros por el interior de Marruecos, incluido el personal diplomático, estaban restringidos y, en particular, resultaba difícil acceder a las ciudades imperiales. De tanto en tanto, excepcionalmente, alguna embajada podía desplazarse hasta Fez o Marraquech para mantener conversaciones directas con el sultán. El nutrido séquito de los embajadores ofrecía una cobertura conveniente para efectuar un reconocimiento discreto del interior del país. La embajada de Diosdado fue aprovechada por Jáudenes y Álvarez Ardanuy para formar, a partir de un reconocimiento muy expeditivo, los planos correspondientes a Mogador y Mazagán.

Mogador era por entonces un pequeño, pero activo puerto, que canalizaba una parte del comercio europeo hacia el interior del país. Sede de una antigua factoría portuguesa, la ciudad había sido refundada en 1764 por el sultán alauí Sidi Mohammed ben Abdallah, con la intención de crear un puerto meridional que pudiese competir con Agadir. A finales del siglo XIX la ciudad conservaba su planta casi pentagonal, con un ligero recinto defensivo exterior.

Jáudenes y Álvarez Ardanuy ensayaron en Mogador un procedimiento de trabajo, que con el tiempo llegarían a dominar con esmero. Aprovechando distintos pretextos recorrieron las principales calles de la ciudad midiéndolas cuidadosamente a pasos. Posteriormente rumbaron con brújula el recinto amurallado, midiendo también a pasos los tres lados de tierra. Los dos lados restantes del pentágono, en sus caras norte y oeste, daban directamente al mar, por lo que resultaba difícil su observación. Para completar esos lados se sirvieron de las cartas náuticas de la Dirección de Hidrografía, que les facilitó el comandante del *Tornado*. Con los citados elementos levantaron un *Croquis de Mogador* a escala 1:5.000[9]. El citado croquis, un sencillo plano manuscrito de 69 x 52 cm, tiene sobre todo un valor simbólico: constituye el primer levantamiento de la Comisión de Marruecos.

El regreso de la embajada no se hizo por Mogador, sino con dirección al puerto más septentrional de Mazagán (el Jadida). Mazagán constaba, a finales del siglo XIX, de dos sectores claramente diferenciados: una ciudadela de forma cuadrangular, cuyos lados miden 250 metros de largo, y un barrio, de reducidas dimensiones, construido extramuros del burgo fortificado. La ciudadela, que da a Mazagán el aspecto de una ciudad europea, era herencia de la dominación portuguesa. La fortaleza comenzó a edificarse en 1506, poco antes de que Mazagán *(Mazagão)* se transformase en uno de los principales asentamientos portugueses de la costa atlántica. Portugal retuvo la ciudad hasta 1769, cuando fue tomada y casi devastada por las tropas marroquíes. Durante el siglo XIX la ciudadela se transformó en una *mellah*, pero el aspecto general de la zona fortificada apenas sufrió modificaciones. El plano levantado por los cartógrafos españoles muestra los lienzos de muralla casi intactos, y los bastiones situados en los cuatro extremos del polígono[10].

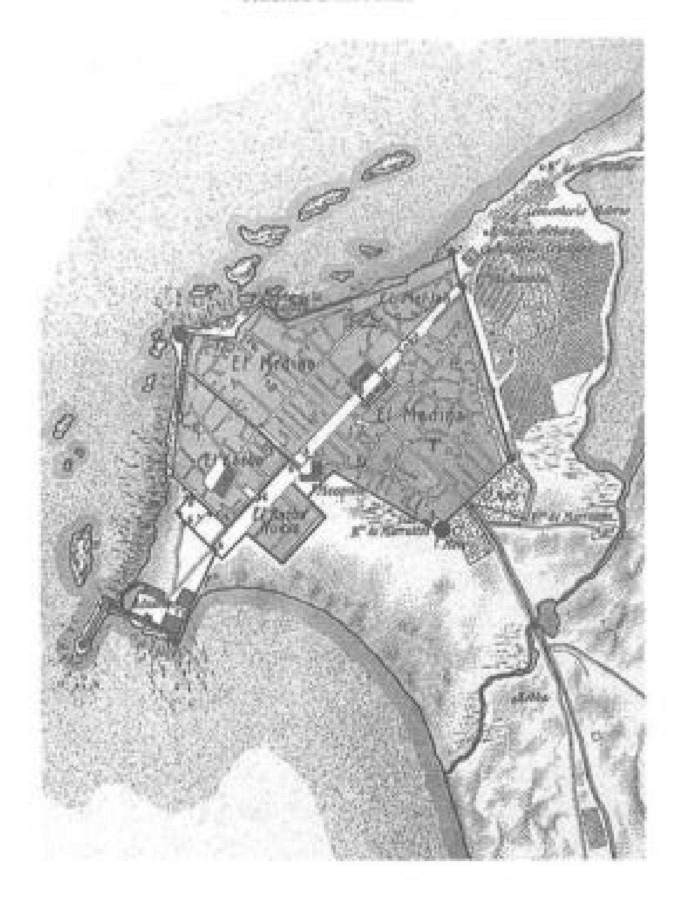
Los planos levantados por Jáudenes y Álvarez Ardanuy no pasaban de ser unos modestos croquis, formados a toda prisa y de modo harto precario. Transcurridos una docena de años, los mismos puertos fueron visitados de nuevo por los cartógrafos de la Comisión de Estado Mayor. En esta ocasión, un equipo dirigido por el teniente coronel Servando Marenco y Gualter pudo llevar a cabo un trabajo un poco más detenido. El nuevo plano de Essauira (Mogador), levantado en 1895[11], muestra con detalle el trazado irregular de la medina dentro del recinto amurallado (fig. 2). En el plano de Mazagán, también de 1895, puede apreciarse el crecimiento de la ciudad musulmana fuera de la ciudadela, hacia el oeste y el sur, con un gran zoco en su parte central[12].

9 *Croquis de Mogador. Levantado en los días 22 y 23 de abril habiendo tomado parte del puerto de las cartas del Depósito Hidrográfico*. El Capitán de E.M. Eduardo Álvarez Ardanuy. Abril de 1882. Escala 1:5.000. 1 plano manuscrito a color, montado sobre tela, de 69 x 52 cm. Manuscrito a plumilla en tinta negra y coloreado a la acuarela en azul y rojo. Relieve representado por curvas de configuración. CGEM (Aq-T9-C2,106).

10 *Croquis de Mazagán. Levantado a ojo en seis horas el día 20 de Mayo de 1882*. El T.C. Comandante de E.M. Ramón Jáudenes. Escala 1:5.000. 20 de mayo de 1882. 1 plano manuscrito a color de 69x52 cm. Manuscrito a plumilla en tinta negra y coloreado a la acuarela en azul y rojo. Relieve representado por curvas de configuración. Clave numérica para indicar los principales edificios. CGEM (Aq-T9-C2,106).

11 *Mogador*. Por D. Servando Marenco, D. Juan de Villarreal y D. Jacobo Alvarado. Tánger, 1 de febrero de 1896. Escala 1:5.000. 1 hoja de 96 x 106 cm. Planimetría a colores con orografía por sombreado. Manuscrito sobre papel Canson. CGEM (Aq-T9,C2,127).

12 *Mazagan*. Por D. Servando Marenco, D. Juan Villarreal y D. Jacobo Alvarado. Tánger, 1 de marzo de 1896. Escala 1:5.000. 1 hoja de 82x90 cm. Planimetría a colores con orografía



2. Detalle del plano de Mogador, 1885.
Fuente: cortesía del Centro Geográfico del Ejército.

Essauira y el Jadida eran pequeñas poblaciones, que carecían propiamente de instalaciones portuarias, y en consecuencia no merecieron más que una atención lateral por parte de los cartógrafos españoles. Un caso ligeramente distinto era Larache. La ciudad está situada en la desembocadura del río Lucus, que resultaba navegable para pequeñas embarcaciones hasta Alcazarquivir. En consecuencia, el puerto de Larache servía como centro de exportación para las producciones de la cuenca. Larache contaba con un pequeño puerto de atraque, construido en la segunda mitad del siglo XVIII, y con un minúsculo astillero.

---

por curvas de nivel equidistantes 5 metros. Manuscrito sobre papel entelado. CGEM (Aq-T9-C2,125).

Ramón Jáudenes y Eduardo Álvarez Ardanuy formaron un primer croquis de Larache en 1883, a escala 1:5.000. La ciudad se extiende como un anfiteatro sobre un promontorio escarpado a orillas del río Lucus. El núcleo urbano, de forma alargada y amurallado, era muy pequeño: apenas nueve hectáreas de extensión. Además del núcleo urbano, el plano representa la zona de salinas en la desembocadura del Lucus[13].

La misma ciudad fue objeto de una nueva campaña, llevada a término en 1899, en la que tomaron parte Eduardo Álvarez Ardanuy, Jacobo Alvarado y Eduardo Herrera de la Rosa. Esta vez los cartógrafos efectuaron un detallado levantamiento de Larache y sus alrededores a escala 1:5.000, que sería objeto de una reducción para su publicación a escala 1:10.000[14]. El plano resultante tiene una notable belleza. Hacia el este el río describe un gran meandro, en el que quedan encerradas las ruinas de Lixus: una antigua colonia cartaginesa que experimentó un rápido crecimiento, ya en época romana, debido a la salazón de pescado y las exportaciones de *garum* (fig. 3). El plano permite identificar el recinto de Lixus, la situación de la acrópolis, y el barrio manufacturero, a orillas del río, en el que se efectuaba el procesamiento de los túnidos capturados mediante almadrabas (fig. 4).

Los casos que he presentado, poblaciones pequeñas, con un sólido recinto defensivo, ofrecen un patrón que se repite en el resto de las ciudades de la costa atlántica, con la excepción de Tánger. La ciudad de Tánger, cuyo levantamiento dirigió el teniente coronel Francisco Galbis Abella en 1885, era el principal puerto de Marruecos, y la ciudad más cosmopolita del Imperio. El tráfico comercial, con Gibraltar y con la Península, era intenso, y existían importantes colonias de británicos, españoles y franceses establecidas en la ciudad, que además era sede de las legaciones diplomáticas europeas. El puerto de Tánger era escala obligada para la navegación que desde el Mediterráneo se dirigía a la costa occidental de África.

La ciudad de Tánger se dispone como un anfiteatro en la falda de un cerro calcáreo que asoma al estrecho de Gibraltar. En el último

13 *Croquis de Larache*. Firmado y rubricado por D. Ramón Jáudenes, Teniente Coronel, Comandante de E.M. y D. Eduardo Álvarez Ardanuy, Capitán de E.M. Tetuán, 30 de abril de 1883. Escala 1:5.000. 1 hoja de 63 x 88 cm. Manuscrito a color sobre tela. Orografía por curvas de nivel croquizadas. CGEM (I-9-1.ª,17).

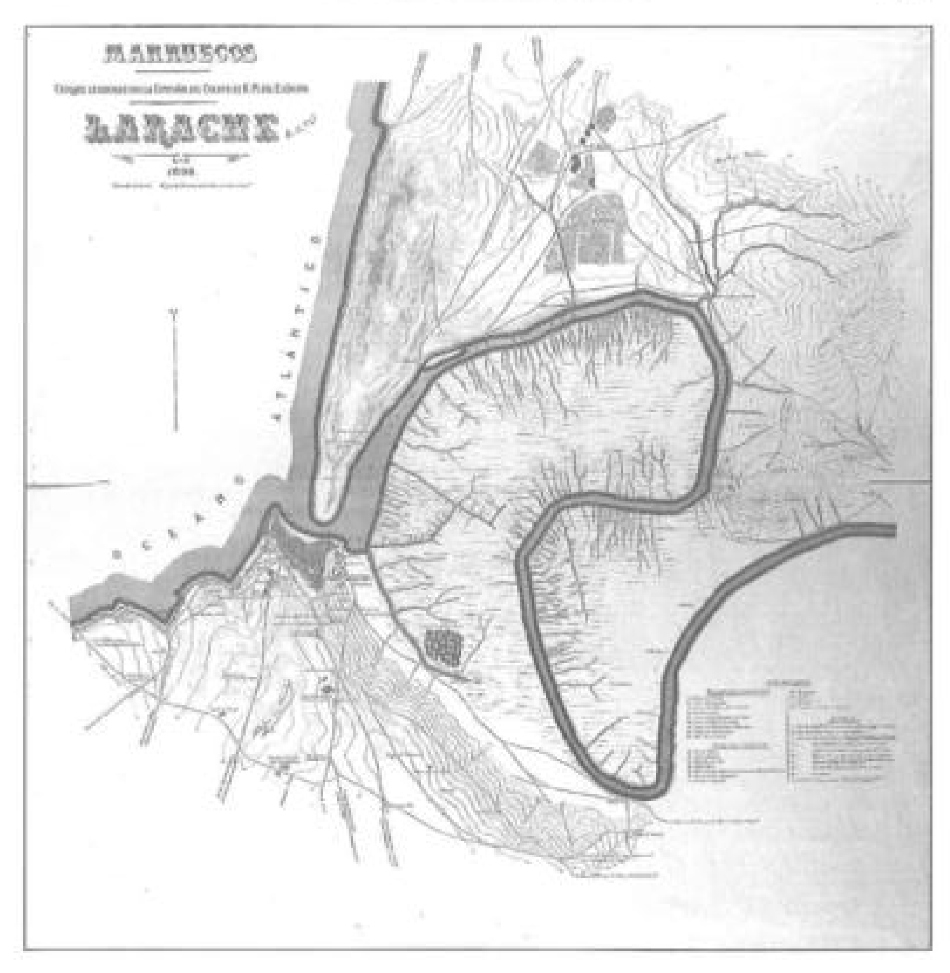
14 *Larache*. Firmado por E. Álvarez, J. Alvarado y E. Herrera, de la Comisión del Cuerpo de E.M. Tánger, 5 marzo de 1900. Escala 1:10.000. 1 plano de 56 x 66 cm. Copia fotográfica en ferroprusiato. Relieve por curvas de nivel equidistantes 5 metros. CGEM.



3. Los meandros del río Lucus desde las ruinas de Lixus.
Fuente: fotografía del autor, junio de 2007.

cuarto del siglo XIX las edificaciones apenas habían comenzado a desbordar el recinto fortificado de la medina, iniciando la ocupación de la faja litoral. Las instalaciones portuarias habían mejorado en los últimos años. Existía un espigón de fábrica, de unos 65 metros de longitud, que facilitaba el embarque y desembarque de viajeros y mercancías. El puerto contaba con un faro metálico, edificios de almacén y una pequeña atarazana en la que se armaban barcazas.

De todas las ciudades de Marruecos, Tánger era sin duda la que ofrecía menores problemas para efectuar el trabajo cartográfico, debido a la abundante presencia de extranjeros. Esta circunstancia facilitó que circunstancialmente se empleasen métodos más precisos de los habituales: en la medición de los itinerarios se empleó la cadena y una brújula Breithaupt. Los trabajos dieron comienzo el 4 de noviembre de 1885, completándose el caso urbano, a escala 1:5.000, en un breve plazo. Tras una interrupción provocada por las lluvias, se efectuó el levantamiento del entorno de la ciudad, a escala 1:20.000, finalizándose las operaciones de campo el 22 de enero de 1886. En total, el




4. Larache, 1899.
Fuente: cortesía de la Cambra de Comerç, Indústria i Navegació de Barcelona.

levantamiento ocupó algo menos de dos meses de trabajo efectivo. El *Croquis de Tánger y sus alrededores*, manuscrito a color sobre papel entelado, comprende el casco urbano y una pequeña zona circundante de algo menos de seis kilómetros cuadrados[15].

15 *Croquis de Tánger y sus alrededores*. Levantado en los meses de Noviembre y Diciembre de 1885 y Enero de 1886 por el Comandante graduado Teniente Coronel del Ejército, Comandante de E.M. Francisco Galbis Abella, el Capitán de E.M. Eduardo Álvarez Ardanuy. Dibujado por el Comandante graduado, Capitán de Infantería José Argüelles. Escala 1:5.000. Equidistancia de curvas de nivel cada 5 metros. 1 hoja de 100 x 137 cm. Manuscrito a color sobre papel entelado. CGEM (Aq-T9-C4.149).

El resto de las ciudades litorales eran pequeñas medinas fortificadas, emplazadas generalmente en la desembocadura de un río, que no contaban con casi ningún género de facilidades portuarias. Los planos de Arcila, formado en 1883[16], Mehedia, formado en 1886[17], Salé y Rabat, también de 1886[18], y Safi, levantado en 1906[19], muestran formas urbanas semejantes a las de el Jadida o Larache.

Ni siquiera Casablanca se aparta de este modelo. Casablanca, que es hoy una de las grandes metrópolis africanas, era a finales del siglo XIX una ciudad muy pequeña. Tenía un área aproximada de 27 hectáreas, y la población estaba casi enteramente recluida en el recinto amurallado. El plano levantado en 1895 por Servando Marenco, Juan de Villarreal y Jacobo Alvarado, evidencia que la ciudad carecía propiamente de puerto de embarque, efectuándose la descarga de mercancías en una playa a pies de la muralla. El plano de Casablanca se formó a escala 1:5.000, representando el casco urbano y la zona de huertas de los alrededores, con una superficie cartografiada de siete kilómetros cuadrados[20]. El dibujo del interior de la medina quedó inacabado. En su

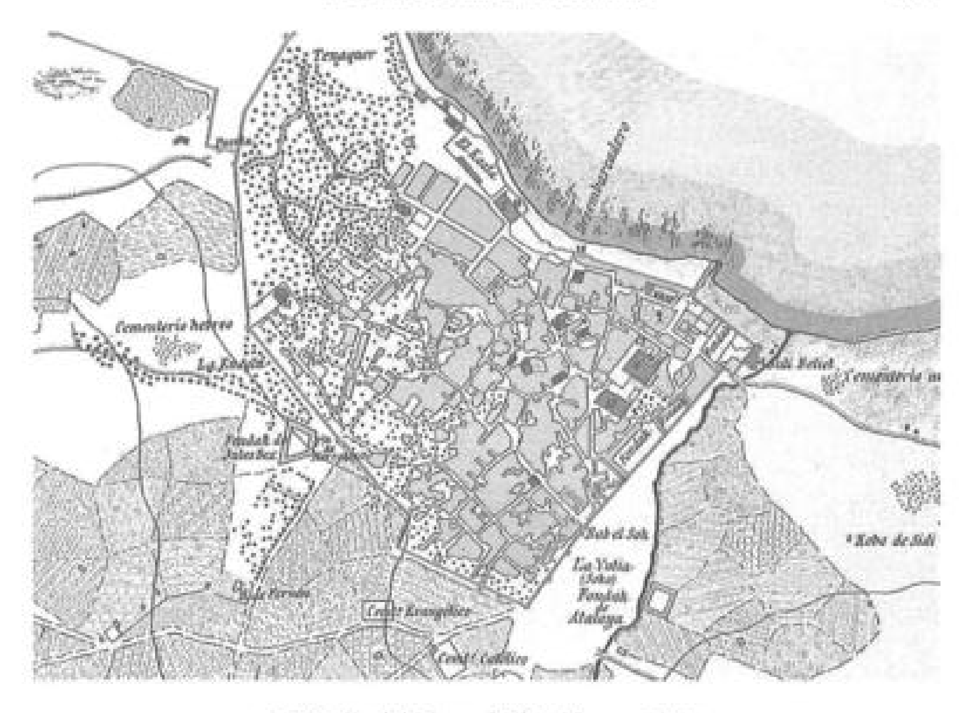
16 *Croquis de Arcila y alrededores*. D. Ramón Jáudenes y D. Eduardo Álvarez. Tetuán, 30 de abril de 1883. Escala 1:5.000. 1 plano manuscrito de 94 x 75 cm. Dibujado en color sobre tela para planos. Relieve representado por curvas de nivel. Clave alfanumérica para indicar vegetación y cultivos. CGEM (Aq-T9-C2,108).

17 *Croquis de la Mehedia y sus alrededores*. Por la Comisión del Cuerpo de E.M. del Ejército. Agosto de 1886. Escala 1:5.000. Equidistancia 5 metros. 1 hoja de 107 x 166 cm. Planimetría a colores con orografía por curvas de nivel croquizadas e indicación de zonas arboladas. Manuscrito a color. Recuadro en la parte inferior derecha con notas indicativas de los edificios notables. CGEM (I-9-1.ª,25).

18 *Croquis de Salé, Rabat y sus alrededores*. Por D. Francisco Galbis Abella, D. Eduardo Álvarez Ardanuy y D. Luis de Verda y Gomá. Agosto y septiembre de 1886. Escala 1:5.000. Equidistancia 5 metros. 1 hoja de 106 x 219 cm. Planimetría a colores con orografía por curvas de nivel. [Copia manuscrita dibujada por el Capitán de Ingenieros D. José Argüelles Molinero]. CGEM (Aq-T9-C2,117).

19 *Saffi. Levantamiento ejecutado por la Comisión del Cuerpo de E.M. del Ejército en Marruecos*. El Teniente Coronel de E.M. Jefe de la Comisión, Eduardo Álvarez Ardanuy, el Capitán de E.M. Máximo Aza. Tánger, 10 de febrero de 1908. Escala 1:5.000. 1 plano manuscrito a color de 144 x 98 cm. Dibujado a plumilla en tinta negra, roja, azul, verde, siena y amarilla y coloreado a la acuarela en azul y gris. Relieve representado por curvas de nivel equidistantes 5 metros. Clave alfanumérica para indicar fortificaciones y accidentes geográficos. Al margen: «No siendo posible consignar los nombres de las calles, puede consultarse el plano 1:2.000». CGEM (Aq-T8-C2,82).

20 *Casablanca*. Firmado y rubricado por D. Servando Marenco, Teniente Coronel de E.M., D. Juan de Villarreal, Capitán de E.M. y D. Jacobo Alvarado, Capitán de E.M. Tánger, 30 de diciembre de 1895. Escala 1:5.000. Equidistancia 5 metros. 1 plano de 82x98 cm. Planimetría a colores con orografía por curvas de nivel y representación de zonas forestales. Manuscrito sobre papel Canson. CGEM (Aq-T9-C2,120).




5. Detalle del plano de Casablanca, 1895.
Fuente: cortesía del Centro Geográfico del Ejército.

mitad oriental refleja con claridad el tejido urbano, identificándose los grandes fondaks adosados a la muralla. En la mitad occidental, en cambio, el trazado pierde precisión, quedando apenas croquizadas las principales vías urbanas (fig. 5).

Los planos de las ciudades costeras, formados a finales del ochocientos, nos brindan la evidencia contundente de un episodio central en la historia urbana de Marruecos: la forzada continentalización del Imperio magrebí. La presión colonial de Portugal, que desde mediados del siglo XV asentó sus factorías en la costa de Marruecos, y poco después, la presión colonial hispana, forzaron el repliegue marroquí hacia el interior. Carente de una verdadera flota, el imperio no estuvo en condiciones, durante la edad moderna, de contrarrestar el poder naval europeo. Las ciudades costeras que quedaron en manos portuguesas (Arcila, el Jadida, Mogador), pasaron a ser meros enclaves, sin conexión con el comercio del interior de África. Su propia forma urbana tiene poco que ver con la que esperamos encontrar en una ciudad islámica. Son pequeñas fortalezas que deben más a las reglas de la poliorcética europea que a la tradición constructiva del Magreb. El resto de

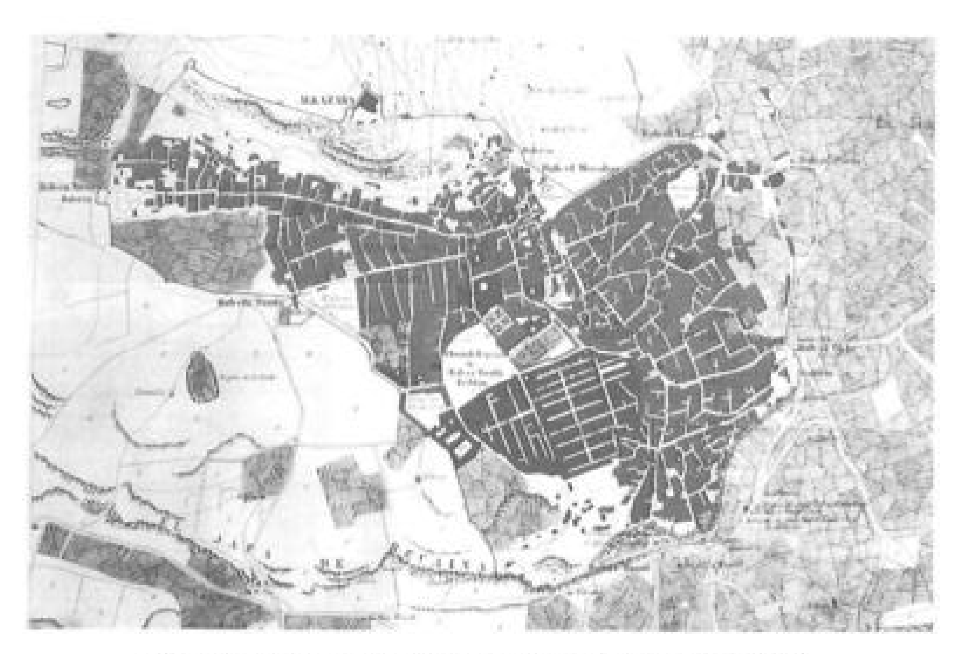
las poblaciones costeras sufrieron de idéntico aislamiento y atonía. A lo sumo operaron como centros locales o regionales de comercio, sin llegar a integrarse nunca en el tráfico del Atlántico.

Vale la pena considerar ahora las ciudades del interior. Sin llegar a ser ciudades de gran tamaño, su morfología ofrece marcados contrastes con las poblaciones del litoral. Comenzaremos por Tetuán, la ciudad en la que los cartógrafos españoles tenían instalada su oficina permanente para los trabajos de gabinete. El levantamiento de su plano de Tetuán se efectuó en 1888, eligiéndose la escala de 1:2.500, con equidistancia de las curvas de nivel cada cinco metros. Los trabajos fueron dirigidos por el teniente coronel Francisco Gómez Jordana.

Tetuán era una ciudad importante desde el punto de vista histórico y cultural. Fundada en el siglo XIV, había crecido considerablemente con la llegada de miles de judíos y musulmanes expulsados tras la toma de Granada en 1492. La población de origen sefardí seguía teniendo un peso muy considerable a finales del ochocientos: los cartógrafos españoles calcularon que casi un tercio de los habitantes de Tetuán eran judíos. Esta masiva presencia tiene su reflejo en las considerables dimensiones de la «Mellah» o judería de Tetuán.

La superficie a levantar era de unos nueve kilómetros cuadrados aproximadamente. El sistema empleado consistió en dividir la zona en una serie de polígonos, cuyos lados fueron medidos utilizando una brújula nivelante que se empleó como taquímetro. El relleno de los polígonos se efectuó por medio de itinerarios, determinando los rumbos con una brújula Peignet y calculando las alturas por medio de un barómetro aneroide. Los trabajos de campo, en los que además de Francisco Gómez Jordana participaron Eduardo Álvarez Ardanuy y Alejo Corso Sulikowski, se efectuaron durante el verano de 1888. El resultado es el *Croquis de Tetuán y sus alrededores*, que ofrece una cuidadosa representación de la planimetría urbana y de la zona de huertas que rodea la ciudad[21]. El plano permite apreciar el marcado contraste morfológico que existe entre los barrios musulmanes y el barrio judío o «Mellah», que permanecía segregado del resto de la ciudad (fig. 6).

21 Croquis de Tetuán y sus alrededores. Levantado por la Comisión del Cuerpo de Estado Mayor del Ejército en el Imperio de Marruecos. Año 1888. Escala 1:2.500. Curvas de nivel equidistantes 5 metros. 1 hoja de 150 x 163 cm. Manuscrito a color dibujado en papel blanco sin entelar. Firmado por D. Francisco Gómez Jordana, D. Alejo Corso Sulikowski y D. Eduardo Álvarez Ardanuy. Dibujado por el Capitán de Infantería D. José Argüelles Molinero. CGEM.



6. Tetuán y sus alrededores. Levantamiento ejecutado en 1888.
Fuente: cortesía del Centro Geográfico del Ejército.

A partir del otoño de 1888, y durante casi dos años, el trabajo de la Comisión de Marruecos aparece focalizado en un área geográfica reducida, aunque de gran importancia estratégica: el polígono comprendido entre el aduár de Eulad Said, y las ciudades de Fez y Mequínez (Meknes). La zona citada, de unos 1.200 kilómetros cuadrados de extensión, está situada casi en el centro del gran corredor natural comprendido entre la vertiente meridional del Rif, y el lado septentrional del Atlas Medio. Por el este, la cuenca se cierra en el pasillo de Taza; por el oeste se abre en dirección al Océano hacia la vasta llanura del Garb. Es una zona agraria fértil, y densamente poblada, en la que se sitúan las grandes ciudades imperiales de Fez y Mequínez.

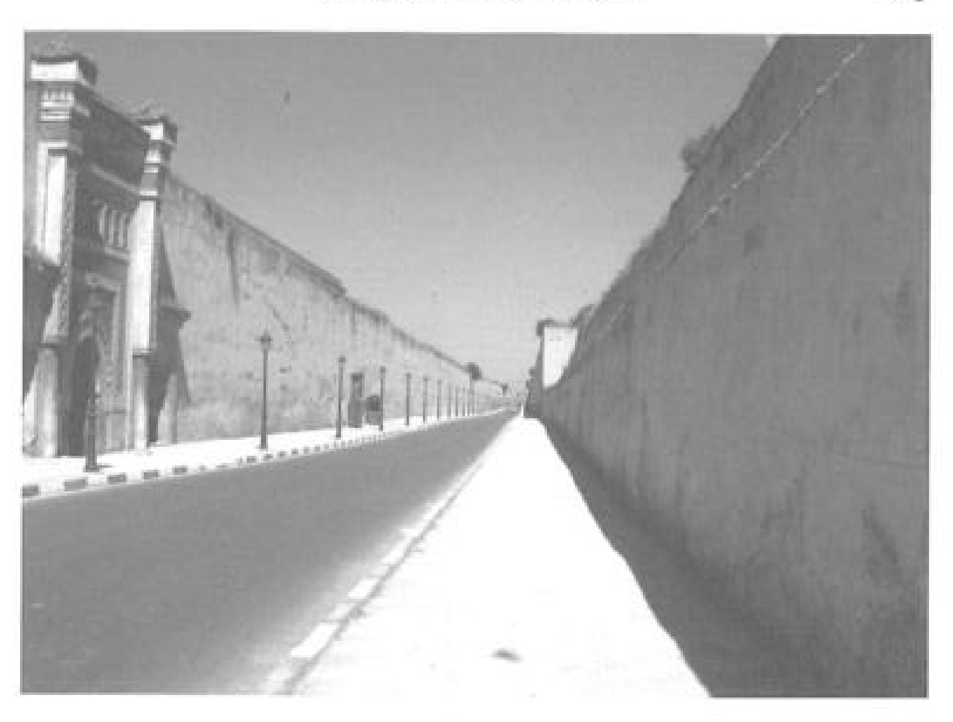
Fez era el centro religioso y cultural de Marruecos y la más antigua ciudad majzen. La ciudad estaba dividida en dos sectores claramente diferenciados. Al norte Fez el-Bali (la Fez antigua), la ciudad comercial y artesanal, que constituye la auténtica medina y presenta un acusado desnivel topográfico (fig. 7). Al sur Fez el-Jédid (la Fez nueva), fundada en el siglo XIII sobre un sector relativamente llano, como ciudad militar e imperial. En Fez el-Jédid se asienta el palacio real con sus grandes



7. Vista de Fez.
Fuente: fotografía del autor, junio de 2007.

jardines, y una *mellah*, levantada en el siglo XV, a la que debieron mudarse los judíos de Fez el-Bali.

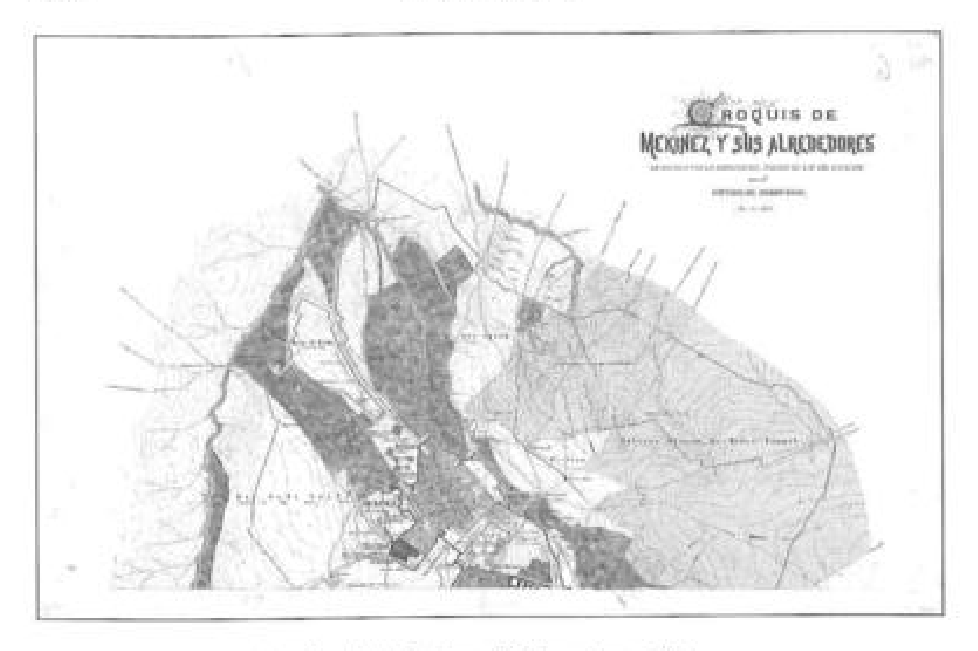
La ciudad de Fez había crecido considerablemente a partir del siglo XIV, una vez convertida en capital del sultanato. A finales del ochocientos constituía, por su población, la segunda ciudad de Marruecos (tras Marraquech), y por su morfología el arquetipo de la ciudad árabe: una abigarrada red de callejones estrechos y tortuosos, escaleras y pasajes cubiertos. Gómez Jordana, Corso Sukilowski y Álvarez Ardanuy se trasladaron a Fez en el otoño de 1888. No contaban allí con los elementos de apoyo que podían disponer en Tánger o Tetuán, o en las ciudades costeras. El levantamiento de Fez fue expeditivo. Las murallas de Fez el-Bali y Fez el-Jédid sirvieron para trazar sendos polígonos, que luego fueron rellenados por medio de itinerarios medidos por las calles principales. El trabajo se hizo casi siempre al amanecer, suspendiéndose las operaciones en cuanto aumentaba la concurrencia en las calles. El *Croquis de Fez y sus alrededores*, levantado a escala 1:5.000[22], comprende una superficie de 40 kilómetros cuadrados.



8. Mequínez. Muralla de la ciudad imperial.
Fuente: fotografía del autor, junio de 2007.

Al año siguiente los cartógrafos regresaron a la misma zona, para levantar el plano de Mequínez, distante 60 kilómetros de Fez en dirección suroeste. La relativa proximidad de Fez había limitado tradicionalmente la importancia política y económica de Mequínez. Sin embargo, esta ciudad había experimentado una gran transformación en el siglo XVIII, durante el reinado de Mulay Ismaïl (1672-1727). El citado soberano alauita, temeroso de posibles rebeliones en Fez y Marraquech, prefirió establecer su propia capital en Mequínez. A tal efecto emprendió una empresa urbanística colosal, que cambió por completo el sector meridional de la antigua ciudad. Barrios enteros fueron destruidos, para levantar en su lugar un gigantesco complejo de murallas, bastiones, palacios y jardines (fig. 8). La nueva ciudad imperial quedó rodeada por

22 *Croquis de Fez y sus alrededores*. Por D. Francisco Gómez Jordana, D. Alejo Corso, D. Eduardo Álvarez Ardanuy. Dibujado por D. José Argüelles Molinero. 1888. Escala 1:5.000. Equidistancia 5 metros. 1 plano en dos hojas de papel entelado de 156 x 212 cm. Planimetría a colores con orografía por curvas de nivel. Tabla de signos convencionales y significado de las palabras árabes. CGEM (Aq-T9-C2,118).




9. Detalle del plano de Mequínez, 1889.
Fuente: cortesía del Centro Geográfico del Ejército.

una muralla de casi 25 kilómetros de perímetro, que definía tres recintos separados: la vieja medina, el barrio de Dar Kebira –escenario de las primeras edificaciones de Mulay Ismaïl–, y un enorme recinto imperial de casi 1.400 metros de largo por 700 metros de anchura, ocupado por jardines y construcciones palaciegas.

El croquis de Mequínez debió formarse en condiciones análogas al de Fez: con bastante premura y la mayor discreción posible. El plano comprende la medina, el palacio imperial y una zona de unos dos kilómetros en los alrededores, abarcando una superficie total de casi 40 kilómetros cuadrados[23]. Al suroeste de la ciudad está emplazada la judería, que al igual que la de Tetuán tenía una considerable dimensión (fig. 9).

El levantamiento de Mequínez clausuró el ciclo más intensivo en los trabajos de cartografía urbana. En adelante los planos de poblaciones ya

23 *Croquis de Mekinez y sus alrededores*. Por la Comisión del Cuerpo de E.M. del Ejército en el Imperio de Marruecos. 1889. Escala 1:5.000. 1 plano en dos hojas, manuscrito, color sobre papel entelado; 103 x 160 cada hoja. Relieve representado por curvas de nivel equidistantes 5 metros. Clave alfanumérica para indicar vegetación y cultivos. CGEM (Aq-T9-C2,119 y 119bis).

no constituirán una prioridad para la Comisión de Marruecos. Los siguientes trabajos de planimetría urbana se realizaron circunstancialmente, siempre supeditados a otras tareas consideradas de más urgencia, y se orientaron más a la revisión de lo ya reconocido que a efectuar nuevos levantamientos. Varias razones permiten explicar este giro. La más obvia es que hacia 1890 el Depósito de la Guerra disponía ya de los croquis de las principales ciudades de Marruecos y, por tanto, la actividad de los cartógrafos pudo dar prioridad a la formación de mapas topográficos.

Quedaba, no obstante, una importante laguna: la ciudad de Marraquech. La oportunidad para llevar a término un levantamiento de la capital del Imperio no se presentó hasta el año 1894, y fue fruto de una excepcional circunstancia: la embajada del general Arsenio Martínez Campos, que en aquel año recibió el encargo de negociar un acuerdo con el sultán que pusiese fin a la crisis que se había vivido en Melilla el año anterior.

La embajada de Martínez Campos entró en la capital imperial el 29 de enero de 1894, permaneciendo en la ciudad durante un mes y medio, hasta la firma del tratado[24]. Entre su numeroso séquito figuraba el capitán Eduardo Álvarez Ardanuy, que por entonces llevaba ya una docena de años operando en suelo marroquí. Álvarez Ardanuy empleó un total de 35 días en el levantamiento planimétrico, trabajando prácticamente solo, auxiliado únicamente por un asistente rifeño de la Compañía de Tiradores de Ceuta, y por un askari de la guardia del embajador.

Iniciaba el trabajo de campo al amanecer, cuando las calles estaban vacías. Luego, al avanzar el día, alternaba el reconocimiento de la medina con los itinerarios extramuros. En los alrededores de la ciudad pudo operar sin impedimentos. Dentro de la medina, en cambio, la labor no resultó tan sencilla: «El estudio de la población –apunta Álvarez Ardanuy[25]– ya me fue más penoso; no tanto por el medir y rumbar como por ir rodeado de centenares de personas cada una de las cuales me dirigía algún insulto creyendo que yo no los entendía». El

24 Eduardo Álvarez Ardanuy, *La ciudad de Marraquex. Reseña y consideraciones que acompañan al croquis de la misma*. Madrid, 8 de octubre de 1895. Ms., 76 págs. Centro Geográfico del Ejército –CGEM– (C-3-II,5), p. 7.

25 *Ibid*. p. 10.

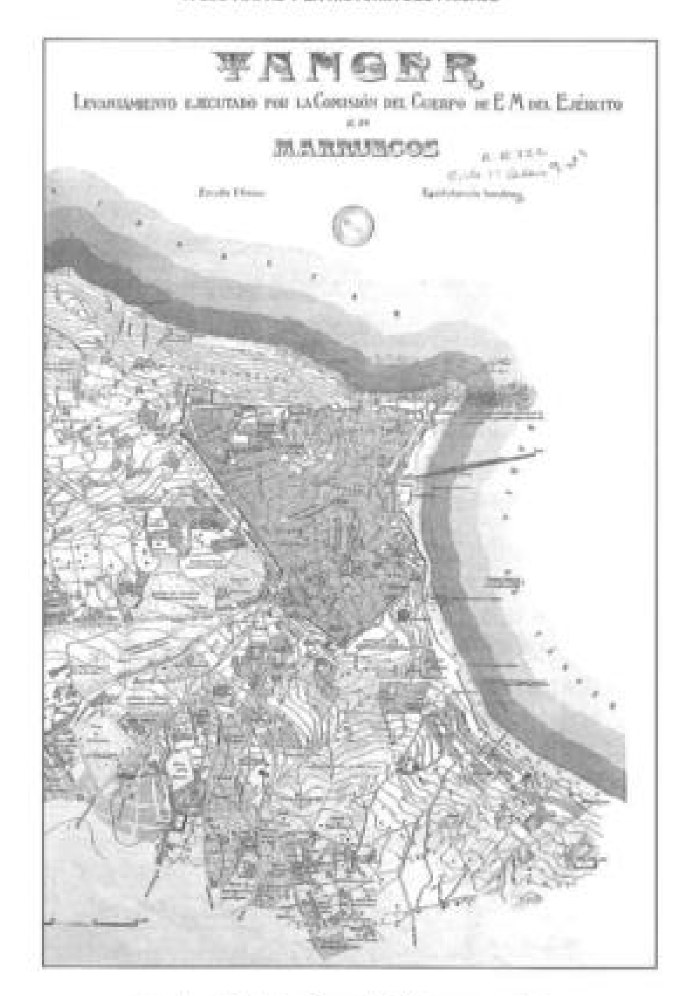
cartógrafo procuró tomarlo con calma, consciente en todo momento de que su seguridad no corría peligro.

El plano de Marraquech se dibujó a escala 1:10.000, sobre una hoja de papel entelado de 130 x 180 cm. Representaba una superficie de terreno de 60 kilómetros cuadrados, con equidistancia de 10 metros para las curvas de nivel. El citado plano quedó inédito, conservándose hasta los años cuarenta del siglo XX entre los fondos del Servicio Geográfico del Ejército. No he podido localizar este trabajo de Álvarez Ardanuy entre los fondos actuales de la cartoteca del Centro Geográfico del Ejército, de donde presumiblemente desapareció hace ya bastantes años. La única evidencia gráfica del mismo es la reducción a escala 1:50.000 publicada por Álvarez Ardanuy en 1913, formando parte del mapa *Marruecos. Región S.O. al sur del río Tensift*. Pese a que la reducción de 1:10.000 a 1:50.000 implica un considerable trabajo de generalización, el plano publicado a comienzos del siglo XX permite apreciar con relativa claridad la morfología urbana de Marraquech. El dibujo individualiza la medina, cuyo perímetro amurallado ronda los 10 kilómetros. Al sur de la medina se reconocen los enormes jardines del palacio imperial (Jardín del Aguedal), que se extienden sobre una longitud de tres kilómetros y un ancho superior al kilómetro. En su parte septentrional el conjunto urbano está rodeado de olivares y palmerales que se extienden hasta el curso del *uad* Tensift.

## La publicación de los planos de las ciudades marroquíes

La planimetría que he descrito hasta ahora permaneció inédita hasta mediada la primera década del siglo XX: los planos urbanos, al igual que el resto de la cartografía formada por la Comisión de Marruecos, constituía material reservado del Depósito de la Guerra. Marruecos seguía siendo un país soberano, con el que España mantenía relaciones diplomáticas plenas. La salida a la luz de una parte de los planos, y por tanto de las actividades de la Comisión de Estado Mayor, se produjo tras la celebración de la Conferencia de Algeciras de 1906, en un clima político que anunciaba ya el inminente reparto colonial de Marruecos.

Uno de los acuerdos de la Conferencia de Algeciras fue la creación de una unidad especial de policía portuaria, compuesta de 2.000 a 2.500 efectivos, que debía ser instruida por oficialidad francesa y española. Ahora bien, el despliegue de la policía portuaria requería contar




10. Detalle del plano de Tánger, 1906.
Fuente: cortesía de la Cambra de Comerç, Indústria i Navegació de Barcelona.

con planos actualizados de las ciudades. La planimetría urbana preparada previamente por la Comisión de Marruecos suministró los primeros elementos. Pero fue necesario acometer nuevos trabajos. El primero de ellos fue el trazado de un nuevo plano de la ciudad de Tánger. El anterior se había levantado veinte años atrás, en 1885-1886, a escala 1:5.000. Desde entonces la ciudad había cambiado considerablemente. Al sur y al este de la medina habían crecido barrios nuevos, con calles rectilíneas y grandes construcciones de estilo occidental que albergaban embajadas, casas de banca, empresas mercantiles y centros religiosos (fig. 10).

El nuevo levantamiento de Tánger se inició al tiempo que se celebraba la conferencia de Algeciras, siendo ejecutado por Eduardo Álvarez Ardanuy, Luis León Apalategui y Máximo Aza Álvarez. Álvarez Ardanuy debió suspender su participación en las operaciones de campo para trasladarse a Algeciras como asesor de la delegación diplomática española[26]. A su regreso a Tánger, en el mes de abril, Luis León y Máximo Aza habían concluido ya los trabajos de campo para el plano a escala 1:2.000, y estaban enfrascados en las labores de gabinete, que quedarían muy pronto concluidas.

El despliegue de la policía portuaria explica que el plano de Tánger saliese muy rápidamente a la luz. En efecto, en 1906 el Depósito de la Guerra procedió a la tirada de un plano a escala 1:4.000, con equidistancia de cuatro metros, que constituye una reducción del levantamiento efectuado a escala 1:2.000[27]. El plano, con un formato de 57 x 81 cm., está impreso a tres colores, y contiene un vocabulario árabe-castellano y una tabla de indicaciones alfanumérica.

En los años inmediatos de 1907 y 1908, fueron apareciendo impresos los croquis de Casablanca, Larache, Mazagán, Mogador y Tetuán. En todos estos casos se aprovecharon los levantamientos disponibles desde la década de 1890, efectuándose para la publicación una reducción a escala 1:10.000 de los croquis originales. El croquis de Tetuán, que se había formado originalmente a escala 1:2.500, se redujo para la edición a escala 1:5.000 (cuadro 2).

La publicación de los planos de Alcazarquivir, Arcila y Marraquech se demoró hasta 1912, es decir, hasta el mismo año en que fue proclamado el Protectorado de España en Marruecos. El resto de los planos permanecieron inéditos. Como en tantas otras situaciones coloniales, los mapas anticiparon el imperio. Los planos de las ciudades de Marruecos actuaron como modelo y como emblema; antes de que la colonia fuese realidad, los planos significaron la toma de posesión simbólica del territorio.

26 Eduardo Álvarez Adarnuy, *Relación jurada de los servicios prestados durante el año mil novecientos seis por el Teniente Coronel del Cuerpo de Estado Mayor del Ejército Don Eduardo Álvarez Ardanuy, Jefe de la Comisión de Marruecos*. Tánger, 2 de marzo de 1907. Ms., AGMS, Leg. A-692.

27 *Tánger. Levantamiento ejecutado por la Comisión del Cuerpo de EM del Ejército en Marruecos*. 1906. Escala 1:4.000. Equidistancia 4 metros. Zincografía del Depósito de la Guerra. Una hoja impresa a color de 57 x 81 cm. (ACCB).

**Cuadro 2.
Planos de poblaciones del imperio de Marruecos publicados por el Depósito de la Guerra**

| *Ciudad* | *Levantamiento* | *Edición* | *Escala* |
|---|---|---|---|
| **Tánger** | 1906 | 1906 | 1:4.000 |
| **Casablanca** | 1895 | 1907 | 1:10.000 |
| **Mazagán** | 1896 | 1907 | 1:10.000 |
| **Mogador** | 1896 | 1907 | 1:10.000 |
| **Larache** | 1899 | 1908 | 1:10.000 |
| **Tetuán** | 1888 | 1908 | 1:5.000 |
| **Alcazarquivir** | 1899 | 1912 | 1:10.000 |
| **Arcila** | 1883 | 1912 | 1:10.000 |
| **Marraquech** | 1894 | 1912 | 1:50.000 |

Fuente: elaboración propia a partir de Estado Mayor Central, 1947.

## Conclusiones

La Comisión de Estado Mayor enviada a Marruecos en 1882 en una misión de reconocimiento e información territorial, dedicó un considerable esfuerzo a la formación de los planos de las principales ciudades marroquíes. Los citados planos ofrecen, en primer lugar, el testimonio inequívoco de que las aspiraciones imperiales españolas iban bastante más allá de la escueta franja de territorio que, como Protectorado, le fue asignado a España en 1912. El conjunto de planos de poblaciones formado por la Comisión de Marruecos constituye, por otra parte, un corpus documental de gran valor para conocer la morfología de las principales ciudades del Imperio alauí, antes de que las intervenciones urbanísticas de la administración colonial, y la propia expansión urbana del siglo XX, alterasen profundamente sus dimensiones y estructura.

El trabajo efectuado en la formación de planos urbanos fue notable tanto desde un punto de vista cuantitativo como cualitativo. En efecto, el conjunto de operaciones efectuadas en Marruecos antes de 1912 tenía el carácter de una cartografía de reconocimiento. No existía una triangulación en la que apoyar los levantamientos, y las operaciones topográficas debieron llevarse a término con rapidez y discreción, empleando

tan sólo instrumental ligero. En particular, en la determinación de distancias se prescindió del instrumental de precisión, cuyo manejo hubiese podido llamar la atención. Los mapas, y las cartas itinerarias, formados en estas condiciones tienen un indudable interés histórico, pero la precisión alcanzada no resiste la comparación con los trabajos topográficos ordinarios. Los levantamientos urbanos se vieron afectados por las mismas restricciones. Sin embargo, en las ciudades los errores de observación quedaban atenuados tanto por la menor dimensión de la superficie a levantar, como por la posibilidad de trazar numerosos polígonos independientes que hacían posible aislar los errores cometidos en el trazado de los diferentes sectores de la ciudad. En definitiva, aunque dudosos en el detalle, los planos urbanos tienen auténtico interés geohistórico: permiten la comparación con la planimetría moderna.

Los cartógrafos militares no se limitaron a representar la zona edificada de las ciudades, que por otra parte era de reducidas dimensiones. Dibujaron también el área circundante de cada ciudad en un radio de dos a tres kilómetros, mostrando en algunos casos el parcelario, y siempre la red de caminos y los cursos fluviales. Esta representación del alfoz tiene un particular interés para la historia del paisaje, toda vez que muestra el área que han ocupado las ciudades marroquíes en la dramática experimentada durante el siglo XX.

## Bibliografía

Álvarez Ardanuy, Eduardo, *La ciudad de Marraquex. Reseña y consideraciones que acompañan al croquis de la misma*. Madrid, 8 de octubre de 1895. Ms., 76 págs. Centro Geográfico del Ejército –CGEM– (Sig. C-3-II,5).

—, *Relación jurada de los servicios prestados durante el año mil novecientos seis por el Teniente Coronel del Cuerpo de Estado Mayor del Ejército Don Eduardo Álvarez Ardanuy, Jefe de la Comisión de Marruecos*. Tánger, 2 de marzo de 1907. Ms., AGMS, Leg. A-692.

— y Alvarado Saz, Jacobo, *La ciudad de Alcazar Quebir. Informe que acompaña al croquis 1:5.000 de la misma*. Octubre de 1899. Ms., sin paginar + 1 croquis. CGEM (Sig. C-4-I,17).

—; Alvarado Saz, Jacobo y Herrera de la Rosa, Eduardo, *La ciudad de Larache. Informe que acompaña al croquis 1:5.000 de la misma*. Marzo de 1900. Ms., sin paginar + 1 croquis a escala 1:5.000. CGEM (Sig. C-4-I,19).

—; CORSO Y SULIKOWSKI, Alejo y GÓMEZ JORDANA, Francisco, *Memoria descriptiva de Tetuán*. Octubre de 1888. Ms., sin paginar. CGEM (Sig. C-3-I,16).

BIANCA, Stefano, *Urban Form in the Arab World. Past and Present*, Thames and Hudson, Londres, 2000.

CARTER, Harold, *The Study of Urban Geography*, Edward Arnold, Londres, 1972. Trad. cast.: *El estudio de la geografía urbana*, Instituto de Estudios de Administración Local, Madrid, 1983.

GALBIS ABELLA, Francisco; ÁLVAREZ ARDANUY, Eduardo y VERDA Y GOMÁ, Luis, *Memoria que acompaña a los croquis* de *Tánger*. Tetuán, 15 de mayo de 1886. Ms., 145 págs. CGEM (Sig. C-3-I,13).

—; ÁLVAREZ ARDANUY, Eduardo y VERDA Y GOMÁ, Luis, *Memoria que acompaña al croquis de Salé y Rabat*. Junio de 1887. Ms., 122 págs. CGEM (Sig. C-3-I,15).

GARCÍA-BAQUERO Y SAINZ DE VICUÑA, Manuel, «Cartografía Militar Africana-Española», *Archivos del Instituto de Estudios Africanos*, n.º 80, 21-49 (1966).

GÓMEZ JORDANA, Francisco; CORSO SULIKOWSKI, Alejo y ÁLVAREZ ARDANUY, Eduardo, *Memoria descriptiva de Mequinez y de sus principales defensas*. Mayo de 1890. Ms., 175 págs. CGEM (Sig. C-3-I,18).

HARLEY, J. B., *The New Nature of Maps. Essays in the History of Cartography*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2001.

JÁUDENES ÁLVAREZ, Ramón y ÁLVAREZ ARDANUY, Eduardo, *Memoria sobre la ciudad de Mazagán*. Ceuta, 12 de junio de 1882. Ms. CGEM (Sig. C-3-I,12).

— y ÁLVAREZ ARDANUY, Eduardo, *Memoria sobre la ciudad de Mogador*. Ceuta, 12 de junio de 1882. Ms. CGEM (Sig. C-3-I,11).

LADRÓN DE GUEVARA, Adolfo, Cuatro ciudades marroquíes en 1885, en F. J. Martínez Antonio, *Intimidades de Marruecos*, Miraguano, Madrid, 2009.

MARTÍNEZ ANTONIO, Francisco J., *Intimidades de Marruecos. Miradas y reflexiones de médicos españoles sobre la realidad marroquí a finales del siglo XIX*, Miraguano, Madrid, 2009.

NOGUÉ, Joan y VILLANOVA, José Luis (eds.), *España en Marruecos (1912-1956). Discursos geográficos e intervención territorial*, Milenio, Lérida, 1999.

PLANHOL, Xavier de, *Las naciones del Profeta. Manual de geografía política musulmana*, Bellaterra, Barcelona, 1998.

URTEAGA, Luis, *Vigilia colonial. Cartógrafos militares españoles en Marruecos (1882-1912)*, Bellaterra/Ministerio de Defensa, Barcelona, 2006.

—; NADAL, Francesc y MURO, José Ignacio, «Imperialismo y cartografía: la organización de la comisión española de Estado Mayor en Marruecos (1881-1882)», *Scripta Nova. Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*, Universidad de Barcelona, 1 de junio de 2003, vol. VII, n.º 142, http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-142.htm.

—; NADAL, Francesc y MURO, José Ignacio Los planos urbanos de la Comisión de Marruecos (1882-1908), *Ería. Revista cuatrimestral de Geografía*, n.º 64-65, (2004).

VILAGRASA, Joan, «El estudio de la morfología urbana», *Geocrítica*, n.º 92, 1991.

VILLANOVA, José Luis, La producción geográfica y cartográfica sobre el Protectorado de España en Marruecos, en RAMÍREZ, Ángeles y LÓPEZ GARCÍA, Bernabé (eds.), *Antropología y antropólogos en Marruecos. Homenaje a David H. Hart*, Bellaterra, Barcelona, 2002.

—, *El Protectorado de España en Marruecos. Organización política y territorial*, Bellaterra, Barcelona, 2004.

## 10. HISTORIA NATURAL. NATURALEZA HISTÓRICA

JAVIER ARNALDO

En 1928 el escultor alemán Karl Blossfeldt publicó en Berlín un libro de fotografías que se hizo rápidamente célebre: *Urformen der Kunst (Formas originaras del arte)*. A aquella edición de Wasmuth siguieron otras en 1929 y 1932 en los Estados Unidos y en 1935, tres años después de la muerte de Blossfeldt, llegó ya la primera reedición alemana de un libro que se ha hecho imprescindible. La publicación reproducía 132 fotografías de plantas en 96 páginas. Podría decirse que aquellas fotografías reinventaban la mirada sobre el mundo vegetal. En el mismo 1928 Walter Benjamin escribiría sobre el libro: «Quien realizó esta colección de fotos de plantas puede comer algo más que pan. Ha rendido lo suyo en el gran examen del inventario de la percepción, que aún ha de cambiar más allá de lo previsible nuestra imagen del mundo»[1]. También Georges Bataille publicaría en 1929 varias fotografías del álbum de Blossfeldt en la revista *Documents* como ilustración de su artículo «Le langage des fleurs»[2], en el que argumentaba acerca de la capacidad de transmisión de significados generales que poseen las imágenes de detalle de las plantas.

Las fotografías de Blossfeldt, en efecto, hacían historia porque revelaban en la fisonomía vegetal relaciones visuales imprevistas o, al menos,

1 Walter BENJAMIN, reseña «Neues von Blumen», en *Gesammelte Schriften*, ed. R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser, vol. III (ed. H. Tiedemann-Bartels), Frankfurt, Suhrkamp, 1972, p. 153.

2 Georges Bataille, «Le langage des fleurs», *Documents*, 3, 1919, pp. 160-168.

sin pruebas tan fiables como las fotográficas. Descubrían en la naturaleza episodios de la historia artística; ésa era la peculiar novedad que justificaba el título *Formas originarias del arte*.

Aquellas fotografías mostraban detalles de plantas, como, por ejemplo, flores, renuevos, tallos o secciones de tallos, bayas, hojas y zarcillos, que reproducían engrandecidos, incluso a un tamaño bastante mayor del natural. Las imágenes podían dar a los detalles que reproducían entre tres y treinta aumentos, según los casos. Ese crecimiento de escala de las fotografías, junto a otros factores característicos, como la severidad compositiva, los encuadres frontales, el efecto de la imagen en blanco y negro, la iluminación sin sombras proyectadas y el aislamiento mismo de las piezas fotografiadas en relación con su entorno natural contribuían a concentrar en una elocución formal pura toda la comunicación expresiva de los detalles de plantas reproducidos. Lo que podría haber encontrado su equivalencia primera en un libro de botánica, se presentaba, antes bien, como repertorio de claves de un mundo histórico-artístico. *Formas originarias del arte* es la traducción literal del título de esta obra que en inglés se llamó *Art forms in nature [Formas del arte en la naturaleza]*[3]. La fotografía número 12 (fig. 1), por ejemplo, reproduce con 12 aumentos tres vástagos de castaño de Indias que se hacen aparecer como esculturas totémicas. Reconocemos en ellas el porte propio de la estatuaria de pueblos naturales y las caras de espíritus protectores. La naturaleza adelanta la historia de la escultura africana, incluso vaticina las creencias que ésta encarna.

El *Burlington Magazine*, en su número de diciembre de 1929, publicaba una reseña de la edición americana de *Formas originarias del arte* firmada por R. R. Tatlock. La descripción que hace del libro este autor corresponde exactamente a sus contenidos: «El libro [dice] consiste principalmente en un *set* de excelentes fotografías de formas diminutas de plantas que escapan al ojo del observador corriente pero que, reproducidas a gran escala, tienen en muchos casos la apariencia de obras de arte». En manos del lector moderno la intención de ese álbum tenía un especial atractivo, al dar literalmente carta de naturaleza a las estilizaciones y abstracciones de los productos culturales. Así afirma Tatlock que «Las fotografías avivan fuertemente la idea de que lo que tenemos por algo artificial, por el producto especial de la inteli-

3 Karl BLOSSFELDT, *Art forms in nature*, Nueva York, E. Weyhe, 1929, 1932.



1. Karl BLOSSFELDT, *Aesculus parviflora. Castaño de indias de flor pequeña. Brotes verdes en doce aumentos*. Fotografía, 1928.

gencia y la sensibilidad del hombre, es de hecho parte integrante de un esquema de la naturaleza». La matriz de lo que situamos en el tiempo histórico puede descubrirse en la propia naturaleza, venía a postular. «Así, la lámina núm. 1, que muestra un brote de cola de caballo no sólo tiene la belleza, sino el especial carácter de una obra de arquitectura oriental. Otras fotografías se parecen ridículamente a piezas españolas de hierro forjado»[4].

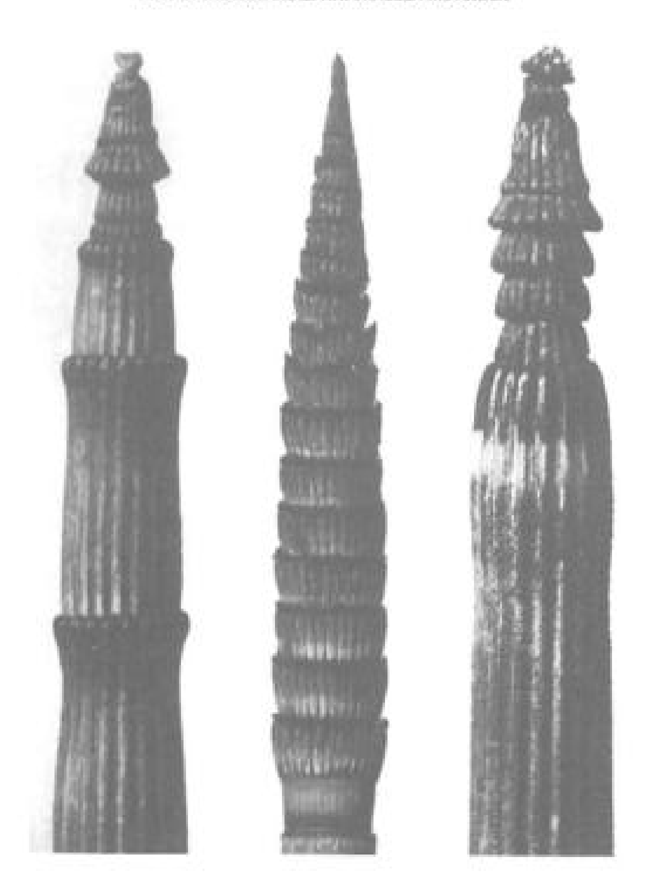
La naturaleza se presenta como inventora de las formas artísticas y como reveladora de la historia. Blossfeldt también realiza, en efecto, varias fotografías de brotes de cola de caballo, entre las que se encuen-

4 R. R. TATLOCK, «Nature and Art», *The Burlington Magazine*, 55, 321, 1929, p. 321.



2. Karl BLOSSFELDT, *Equisetum hiemale. Cola de caballo. Brote en 25 aumentos.* Fotografía, 1928.

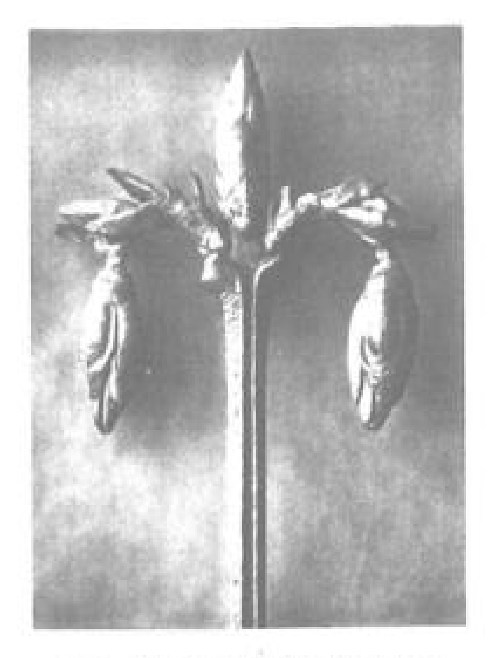
tra la que consta como lámina número 1 (fig. 2). También es el caso de las fotografías de la página 3. En apariencia las presenta como una serie tipológica de torres. Los brotes que fotografió en la página 3 tenían distinto tamaño, pero las fotografías, utilizando distinto número de aumentos para cada uno, igualaban sus medidas. Aquellas yemas de cola de caballo tenían en las imágenes el aspecto de torres propias de culturas arquitectónicas remotas. De hecho nos recordarán las formas de los shikaras. Si estableciéramos la comparación con, por ejemplo, el shikara del templo Rajarani de Orissa, comprobaríamos que lo que teníamos por construcción monumental del siglo XI Blossfeldt nos invita a percibirlo como imitación o consecuencia cultural de un detalle ínfimo de la naturaleza orgánica. También en la página 2 encontramos otros ejemplos de la serie tipológica de torres que descubre el libro (fig. 3).



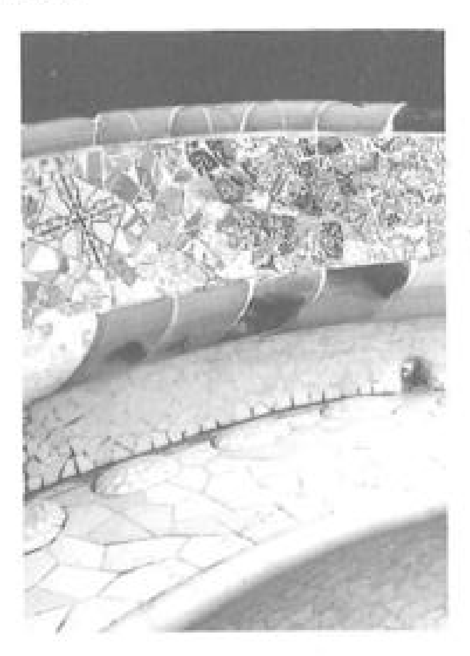
3. Karl BLOSSFELDT, a) *Equisetum hiemale. Cola de caballo en 12 aumentos.* b) *Equisetum maximum. Cola de caballo en 4 aumentos.* c) *Equisetum hiemale. Cola de caballo en 18 aumentos.* Fotografías, 1928.

Ahí podremos ver que los brotes engrandecidos funcionan de nuevo como protoformas de la arquitectura antigua en altura, y también esta vez como previsión de una tipología de construcción exótica; hacen pensar en estructuras de stupas del Asia Central de los siglos VI y VII, cuyo componente más característico es la proliferación y desarrollo en altura de los llamados parasoles de santidad, o en la forma de las pagodas chinas, que deriva de éstas. La copia fotográfica prueba técnicamente que la naturaleza prevé en detalles inefables constructos monumentales de la imaginación.

Los ejemplos que aporta el álbum de Blossfeldt son, en este sentido, muy diversos. Fotografía, pongamos por caso, la sección de un tallo de esa misma planta y el resultado es la visión de un resto arquitectónico primordial. La imagen se reproduce en la página 5 del álbum. El exte-



4. Karl BLOSSFELDT, *Forsythia suspensa. Pimpollo de forsitia en diez aumentos.* Fotografía, 1928.



5. Detalle del banco corrido que bordea la plaza principal del Park Güell, Barcelona.

rior del tallo parece construido en piedra labrada con acanaladuras. Hay también dobles páginas que evocan directamente la iconografía cristiana, como ocurre en las 50 y 51: el adorno superior del báculo episcopal y un crucifijo están presentes ahí, respectivamente, en la fotografía de las hojas enrolladas de un aspidio y en la de un pimpollo de forsitia. La prefiguración de la cruz de Cristo en ese desarrollo germinal de la forsitia (fig. 4) establece, como a su modo lo hacen todas las fotografías del álbum, un vínculo explícito entre naturaleza e historia. La forma orgánica que luce la planta en su proceso de crecimiento se prolonga en la forma de un símbolo de la fe, de un símbolo cultural. La fotografía de ese detalle de la forsitia adquiere la categoría propia de una imagen visionaria. La visión revela en la naturaleza un dictado profético de la historia, una ley que sirve de profecía formal al advenimiento histórico de la cultura cristiana.

La cruz de Cristo se anuncia en la naturaleza. Así lo analiza la fotografía de Blossfeldt, que vislumbra la transflor de la historia. Cristo se anuncia en una transfixión del tiempo, al modo en el que aparece su

imagen en el respaldo del banco corrido del Park Güell de Barcelona (fig. 5). En aquel banco revestido de mosaico en trencadís que bordea la plaza del Park Güell la cruz de Cristo se fija puntualmente como trozo cerámico acabado en un río de restos cerámicos que supuestamente han sido ordenados por la naturaleza. Un flujo, un desplazamiento o una corriente activa de la naturaleza se ha solidificado y compensa su inercia biomórfica con el símbolo de la redención cristiana, con la transverberación del tiempo histórico en el cuerpo del tiempo biológico.

He mencionado algunos ejemplos de fotografías de ese libro que remiten a modelos artísticos, a símbolos culturales o a fantasías arquitectónicas dispersos en lo geográfico y en lo temporal y que ilustran el carácter caleidoscópico[5] de las visiones que los detalles de plantas sostienen como *formas originarias del arte*. Bien es verdad que lo que prima en esa serie de imágenes no queda históricamente tan alejado de la experiencia del propio Blossfeldt, puesto que se trata de los repertorios fitomórficos del modernismo Jugendstil. Trabajos de orfebrería, forja, talla, etc., con motivos de plantas y gusto organicista son rescatados en las fotografías de *Urformen der Kunst* como actos o acontecimientos de la propia naturaleza. La máquina fotográfica saca de la naturaleza de las plantas la forma de una historia artística que alcanza a la modernidad. De ello hay múltiples ejemplos, entre otros los de las páginas 39 y 47. Por ejemplo, la formalización de la imagen de un cardo corredor que ofrece Blossfeldt en la página 58 de su libro tiene su equivalente más preciso no en el aspecto de la naturaleza que fotografía, sino en, pongamos por caso, la representación que hace de esta planta una pintura de 1894 de Carl Strathmann, *Salambó* (Klassik Stiftung Weimar). Al igual que el pintor, aunque sin tema explícito, Blossfeldt alcanza a modular como sujeto simbólico y como actor de una historia, la eringe que retrata.

Hace Blossfeldt asimismo de la planta lo que los muestrarios decorativos de Henry van de Velde: una figura imbuida de estilo artístico, insertada en el tiempo de la creación, un signo de época, una expresión histórica. Vemos la fotografía de la página 48 que representa en escala 8:1 hojas jóvenes de adianto enrolladas y pensamos en diseños moder-

5 Cfr. Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008, pp. 181 ss.

nistas de papel pintado, como algunos de los que publicaba Henry van de Velde en *Dekorative Kunst* en 1899.

La fotografía conduce el objeto que retrata hacia la historia. Desplaza la planta desde la historia natural hacia la naturaleza histórica. El ángulo de visión, la lente, el encuadre, la modulación de la luz, los recursos técnicos de la fotografía, en definitiva, se ponen al servicio de la estilización que consuma el paso de la necesidad natural al libre artificio de la cultura. Unos trabajos fotográficos que Joan Fontcuberta hizo a comienzos de la década de 1980 ponían en solfa la capacidad de fabulación de la máquina fotográfica tomando a Blossfeldt como paradigma. Las fotografías del atlas botánico que Fontcuberta tituló *Herbarium* formaban un repertorio de plantas encontradas. Con materiales encontrados, vegetales o no, compuso especies como el *Benedictus popus* y la *Nizozemska osrama*, ambas en una misma fotografía. El resultado era la imagen de una pareja cómica que situamos en el mundo vegetal. Porque el interés del engaño fotográfico en ese *Herbarium* de Fontcuberta no estriba únicamente en la capacidad de invención de especies botánicas, sino asimismo en la aptitud de las imágenes configuradas para aparentar algo distinto a los meros detalles de plantas; por ejemplo, una pareja hilarante.

La *Giliandria escoliforcia* (fig. 6) que Fontcuberta fotografió en 1984 es un descubrimiento botánico *ex machina*, pero su imagen también prefigura la cabeza de un ave extravagante. Joan Fontcuberta saca partido cómico a la asociación entre formas del tipo de las visiones artísticas de los detalles de plantas que hay en el trabajo de Blossfeldt. En el mismo sentido busca el parecido entre su atlas botánico amparado por la inventiva y dibujos de plantas auxiliados por el estudio del natural en los que la inventiva ayuda a una metamorfosis de la cosa representada en otra que le granjea el paso a una nueva entidad. Cuenta con ejemplos como el grabado de la *cattleya labiata*, basado en un dibujo de John Curtis, que pertenece al álbum *Collectanea botanica* de John Lindley, publicado entre 1821 y 1825 (fig. 7). En ese grabado, que Fontcuberta reprodujo en su publicación *El Libro de las Maravillas*[6], la flor toma forma humana, se antropiza, se prepara para tomar parte en un desfile de moda, entra en la historia artística. La *giliandria escoliforcia* y la *cattleya labiata*, opuestas en su ori-

6 Joan Fontcuberta, *El Libro de as Maravillas*, Barcelona, Ajuntament/Institut de Cultura, 2008, p. 39.



6. Joan FONTCUBERTA, *Giliandria escoliforcia*. Fotografía, 1984.



7. *Cattleya labiata*, grabado coloreado por C. Fox a partir de un dibujo de John Curtis. Lámina 33 de *Collectanea botanica* de John Lindley, 1821-1825.

gen (una irreal, otra no), coinciden en su conformidad histórica: comparten ficción y naturaleza, compaginan órdenes distintos para evitar su pertenencia a uno solo. Es éste el mecanismo que permite hacer inevitable la inclusión de la naturaleza en la historia. Así entran las plantas y sus flores en la vida social. Grandville, es bien sabido, hacía ya sátira del asunto en su célebre álbum *Les fleurs animées* de 1846. En la gestión burlesca de la historia natural como naturaleza histórica fue Grandville pionero. Pero la advertencia viene de antes. En un conmovedor pasaje de sus *Pensamientos* escribió Blaise Pascal lo siguiente:

> «Orden. La naturaleza ha puesto todas sus verdades en sí misma. Nuestro arte las encierra a unas en otras, pero esto no es natural. Cada una tiene su lugar»[7].

7 Blaise PASCAL, *Pensamientos*, trad. de J. Llansó, Madrid, Alianza, 1986, p. 212.

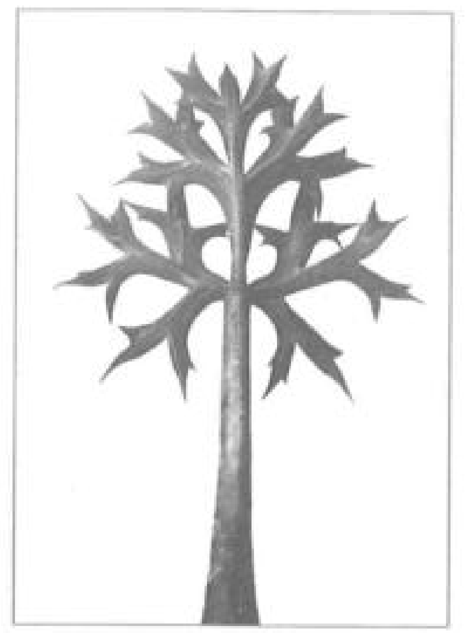
Nuestro arte incluye, desde su descubrimiento, a la fotografía. Paisaje e historia son nuestro medio natural de una sola atacada y la fotografía queda entre las artes que lo documentan.

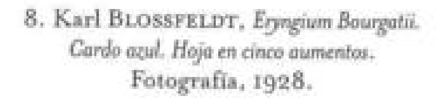
El libro de Blossfeldt llevaba un prólogo de su galerista, Karl Nierendorf, en el que podemos leer consideraciones de bastante interés. «Arte y naturaleza [escribe Nierendorf], las dos grandes manifestaciones de nuestro mundo circundante, tan íntimamente emparentadas, que no puede pensarse en una sin la otra, nunca podrán constreñirse a la fórmula propia de un concepto. [...] Lo que distingue de la naturaleza las obras de arte es el resultado del acto creador: acuñación de una forma que se realiza a sí misma, lo producido de nuevas, no imitado o repetido. El arte surge de forma inmediata de la corriente de energía del tiempo presente, del que constituye la expresión más visible. Del mismo modo en que la intemporalidad de un tallo de hierba se manifiesta monumental y digno de admiración como símbolo de leyes originales eternas de toda vida, así la obra de arte tiene un efecto conmovedor precisamente a causa de su singularidad como la manifestación más concentrada, como arco voltaico entre los polos pasado y futuro»[8].

Arte y naturaleza son forzosamente tema principal en las fotografías que acuerdan su relación. Lo que destaca acertadamente Nierendorf es que la fuerza que inclina la naturaleza a ser percibida como arte es justo la que la hace aparecer como historia, la que la saca de la conformidad a ley de lo que se reitera necesariamente en el tiempo y la sitúa en ese «arco voltaico entre los polos pasado y futuro» que es el generador de la singularidad del tiempo histórico. El arte conduce hacia la forma ideográfica lo que la naturaleza sitúa sometido a leyes de causalidad que no distinguen significados singulares.

El argumento principal del álbum de Blossfeldt está en su portada, en la identidad entre la naturaleza que encarna el cardo azul, según postula la fotografía de la página 29 (fig. 8), y su forma estampada que adorna la cubierta del libro (fig. 9). La formalización fotográfica prepara la estampación. Existe una diferencia considerable entre ese adorno y estampaciones florales característicamente modernistas, como

8 Karl BLOSSFELDT, *Urformen der Kunst*, Berlín, Ernst Wasmuth, 1928, 1935, p.VII.





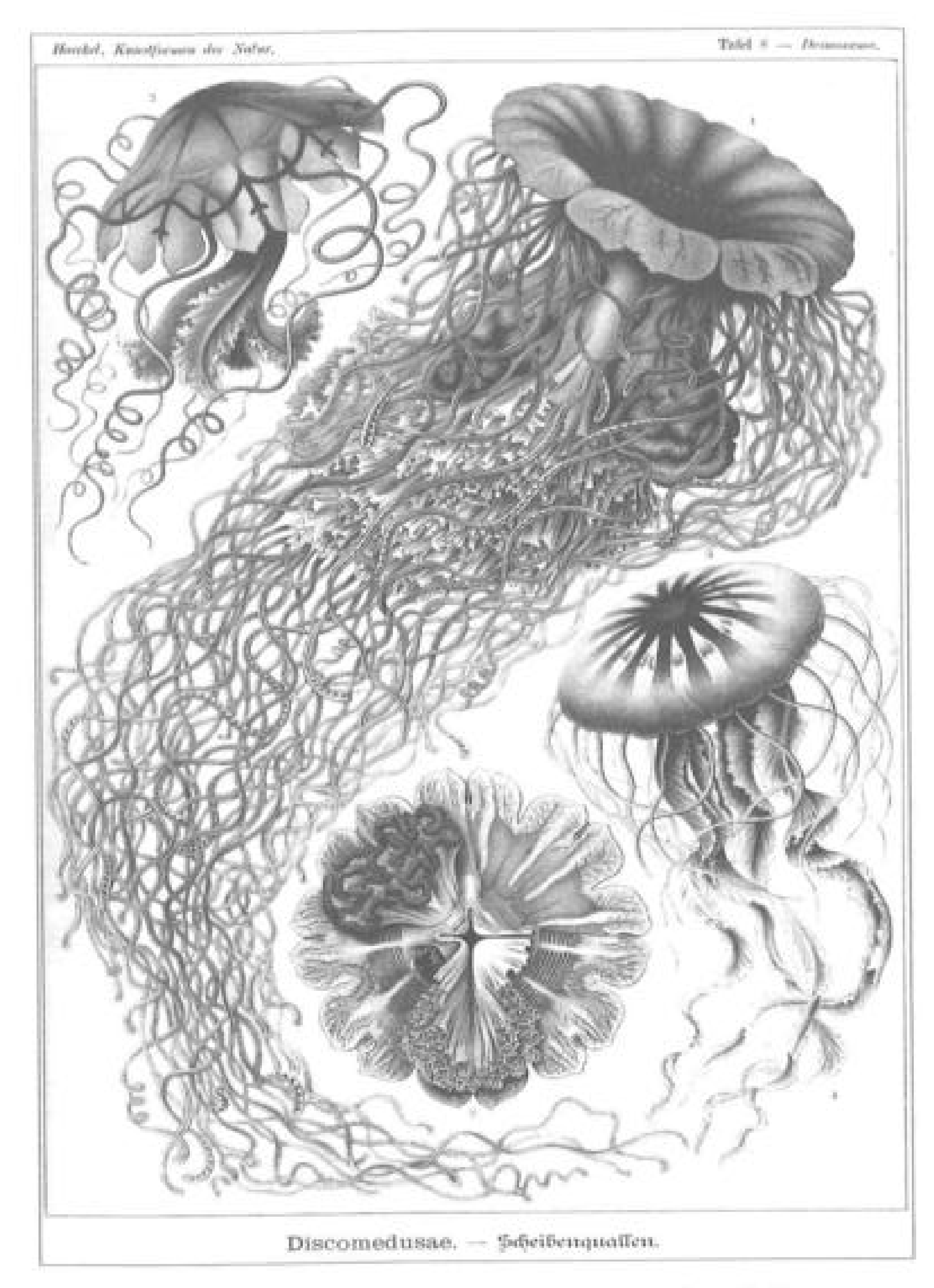
8. Karl BLOSSFELDT, *Eryngium Bourgatii. Cardo azul. Hoja en cinco aumentos.* Fotografía, 1928.




9. Cubierta del libro de Karl Blossfeldt, *Urformen der Kunst*, Berlín, 1935.

las de las cubiertas diseñadas por Aubrey Bearsdley décadas atrás. Blossfeldt confía el trabajo de estilización de la forma vegetal plana que creaba una especie de micropaisaje de flores en las estampaciones de Beardsley no ya al dibujo sino a ese registro fotográfico que postula una voluntad de estilo en la propia naturaleza.

Con todo, el argumento maestro de los planteamientos de Blossfeldt está en un célebre libro que había publicado en 1899 el profesor de zoología de la Universidad de Jena Ernst Haeckel: *Kunstformen der Natur [Formas artísticas de la naturaleza]*. Entre las formas originarias del arte y las formas artísticas de la naturaleza, casi treinta años anterior, había ante todo una diferencia en la técnica de representación. También el de Haeckel es un libro de imágenes, pero no de fotografías, sino de láminas grabadas a partir de sus dibujos, cada una de las cuales va acompañada de una explicación científica. En las láminas del libro, litografiadas por Adolf Giltsch, se ordenan muy diversos seres vivos, algunos de ellos sólo perceptibles con el uso del microscopio. Conforman una taxonomía parcial, pero muy rica, de los seres vivos.




10. *Medusas discoidales*. Lámina 8 de Ernst Haeckel, *Kunstformen der Natur*, Leipzig y Viena, Bibliographisches Institut, 1899.

Anémonas, escifozoos, tortugas, cefalópodos, moluscos, pólipos y medusas (fig. 10), corales, frutos de coníferas, algas y otros organismos se suceden y comparan en ese libro de Ernst Haeckel, del que se editó un suplemento en 1904. Son pocos los estudios de plantas y más abundantes los de biología marina, pero, por así decir, la naturaleza entera se vierte en el libro. Este científico creó el discurso de una filosofía biológica de orden monista. Postuló una doctrina de unidad esencial de todo lo existente que acordó con los principios del evolucionismo darwiniano, y entendió que existía un tronco común ancestral para todos los organismos.

Las plantas, los organismos unicelulares y los animales compartieron un mismo origen, afirma Haeckel en su *Morfología general de los organismos* de 1866, son seres vivos que han evolucionado desde un tronco común de la materia viva y puede consignarse en la propia arquitectura de los organismos la perpetuación de leyes de construcción formal que comparten incluso con la organización de materias inorgánicas como los cristales.

Su álbum de láminas *Formas artísticas de la naturaleza*, que tuvo notable incidencia en la creación artística del cambio de siglo, prestaba particular atención al estudio morfológico de organismos simples (tanto unicelulares, como vegetales y animales) y observaba reveladoras correspondencias entre sus formas. El álbum quería servir fundamentalmente para divulgar las teorías científicas de Haeckel mediante un repertorio de imágenes que mostraba elocuentemente una presencia universal del fenómeno de la cristalografía orgánica, esto es, la reminiscencia de la simetría del cristal en organismos de diversa complejidad. La unidad fundamental del universo natural, el monismo de orden materialista que defendió Haeckel, se observaba en formas singularísimas y raras, pero en las que se repiten leyes de simetría y estereometría, estructuras morfológicas que se perpetúan en la vida orgánica.

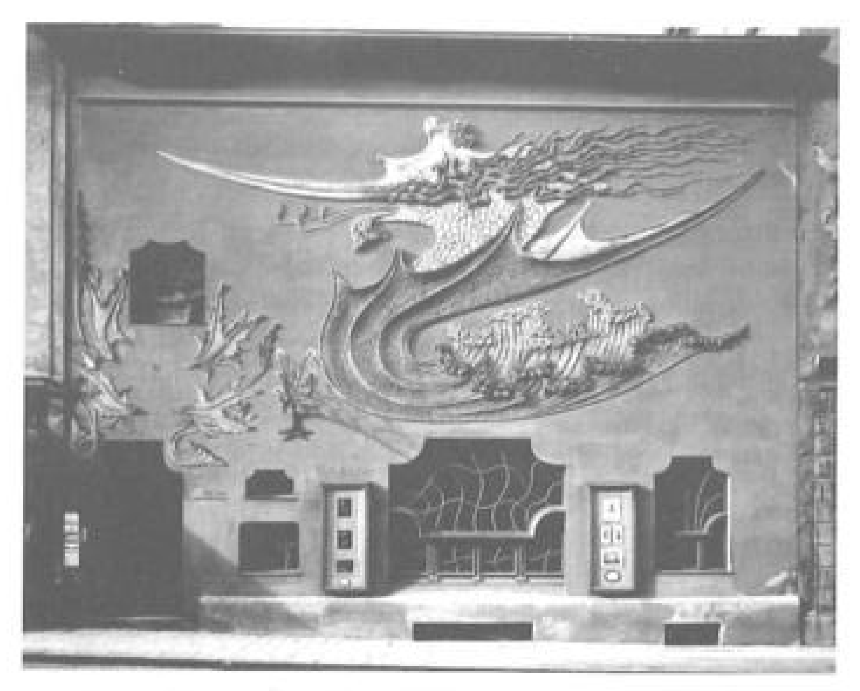
Para el lector no iniciado en las ciencias naturales el libro de Haeckel descubría en primer término la belleza ornamental de la naturaleza. En microorganismos, pólipos, esponjas calcáreas, larvas de crustáceos y un largo etcétera hallamos, proclama este libro, un infinito acervo estético que es el arte con el que la naturaleza se organiza desde el punto de vista morfológico. El álbum sirve, en ese sentido, de muestrario susceptible de alimentar la imaginería *art nouveau*, como de hecho lo hizo. La fascinante complejidad y belleza estructural de los organismos se presta a ser imitada. Las morfologías más elementales se disponen como escuela de organicidad para el diseño.

Ejemplo evidente de la entrada en escena del biomorfismo decorativo en el diseño arquitectónico y decorativo de la época es el Taller de fotografía Elvira en Múnich, obra realizada por August Endell en 1898 (fig. 11). Las decoraciones de la fachada presentan formas relativamente abstractas, pero inspiradas en motivos marinos y, sobre todo, explícitamente concebidas para tener un efecto empático como presunta manifestación de un impulso vital primevo, del tipo del que podemos asociar a una imagen del origen de la creación. La arquitectura modernista o del «Jugendstil» desplazaba a la del historicismo. En Múnich, como en otras ciudades europeas, la modernidad dejaba de expresarse mediante la apropiación de estilos históricos diversos (pienso en el neogótico, neorrenacimiento, etcétera) y esa inflexión historicista era sustituida por la del biologismo. Se suplanta el apoyo en la historia humana por el soporte de la historia natural para evocar el futuro. La voluntad de emancipación del tiempo histórico se expresa mediante la imitación del tiempo biológico. Poco después instará el pintor Franz Marc a que el arte aprehenda «el lado interno, espiritual de la naturaleza»[9], como escribía en su artículo de 1912 *La nueva pintura*.

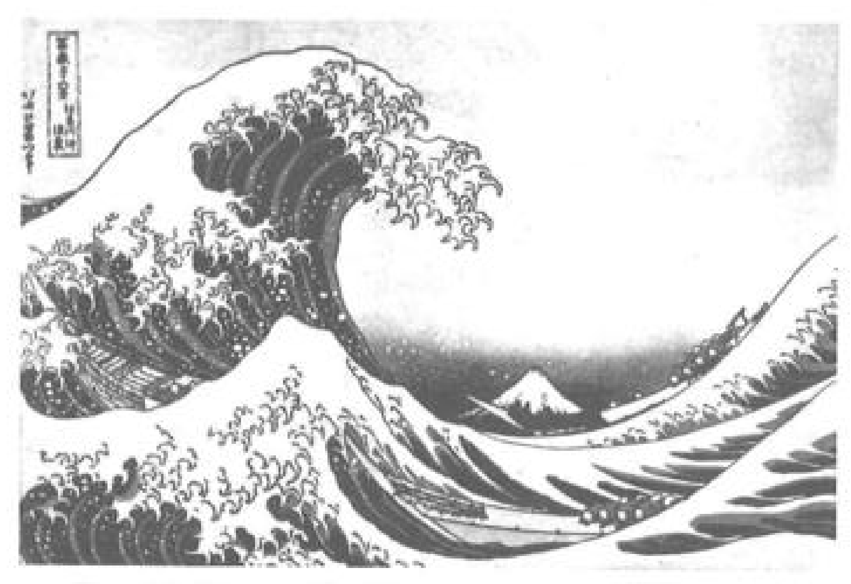
Los estudios morfológicos de Haeckel, en particular en su *Teoría general de los organismos* de 1866, postularon que existía una correspondencia entre el perfeccionamiento evolutivo de las especies (esto es, la historia de la evolución de los seres vivos desde los protozoos hasta el ser humano) y el crecimiento biológico de cada individuo. La progresión ontogenética, que afecta al crecimiento particular del individuo desde el embrión al desarrollo completo, repite relativamente la evolución de la especie. Poco después la teoría del arte hablará también de una correspondencia entre el desarrollo filogenético del arte en la historia de la humanidad y la evolución de las aptitudes para la representación artística en las diversas etapas del individuo, desde su infancia a su madurez. Desde la historiografía artística y desde la pedagogía del dibujo se afirmó en definitiva que el arte infantil y el cultivado por los pueblos primevos guardaban una necesaria analogía, precisamente en el periodo en el que el arte primitivo y el dibujo infantil empezaron a cobrar carácter paradigmático para el arte nuevo.

En el libro de Haeckel priman los estudios morfológicos de organismos poco desarrollados en la cadena de la evolución. Éstos prestan

9 Franz MARC, *Schriften*, ed. de Klaus Lankheit, Colonia, DuMont, 1978, p. 102.



11. August ENDELL, *Taller de fotografía Elvira*. Fotografía posterior a 1920, coloreada por Gottfried von Haeseler en 2007 según indicaciones del aspecto original. Marburgo, Bildarchiv Foto Marburg.



12. Katsushika HOKUSAI, *Vista del Fuji a través de las olas de Kanawa*, 1830-32. Entalladura a color, 25,9 x 38 cm. Nueva York, Metropolitan Museum, H. O. Havemeyer Collection.

especial atención a episodios remotos de la historia natural, del mismo modo que una forma germinal desde el punto de vista biológico como la de la ameba pudo encontrar especial atractivo entre los creadores del diseño *art nouveau*. A este respecto resulta patente la afinidad entre las *Formas originarias del arte* de Blossfeldt y las *Formas artísticas de la naturaleza* de Haeckel. Ambos libros se retrotraen a un momento primigenio que se destaca por un potencial morfogenético que se vuelca en la historia, bien artística, bien natural.

En el libro de Blossfeldt las formas de la naturaleza entran en la historia primordial del arte. En el libro de Haeckel las formas primordiales de la naturaleza son observadas como componente germinal de la creación de todo lo vivo y, en último término, como alegato del entendimiento artístico.

Ambas publicaciones, distantes entre sí en el tiempo, obraron con supercherías: las fotografías de Blossfeldt comunican una falsa previsión de historia en la naturaleza y las láminas del álbum de Haeckel someten a falseamiento el concepto de forma artística al aplicarlo a la morfología de la naturaleza.

En la fachada del Taller de fotografía Elvira, hoy desaparecido, de August Endell, campea un estucado decorativo que la convierte antes en cuadro reportado que en arquitectura. Sirve esa decoración ante todo de signo vitalista: el movimiento orgánico de la línea, que se sigue como una ola, cuyas crestas se confunden con anémonas o medusas, cuyo despliegue recuerda el de las algas, cuya espuma está surcada de tentáculos, atrae hacia la voluntad de innovación histórica del presente, un momento remoto de la historia natural. Desde la perspectiva evolucionista la morfología de esa abstracción remite a un episodio germinal de la vida.

Es visible la diferencia entre esa abstracción y una imagen eminentemente figurativa como la famosísima entalladura de Hokusai *Vista del Fuji a través de las olas de Kanawa* (fig. 12), popularmente conocida como *La ola*. Pero también es evidente que la fachada de Endell guarda equivalencias con la entalladura de Hokusai. Esa estampa, perteneciente a la serie de las *36 vistas del Monte Fuji* (1831-34), muestra una enorme ola en el momento en el que ha alcanzado su máxima altura y se inclina para romper. Las barcas de los pescadores peligran al navegar por ese mar embravecido y una de ellas está colocada justo debajo de la gran ola que cae. Al fondo se ve el monte Fuji, la montaña sagrada de Japón. La disposición momentánea de las aguas permite que pueda ser avistado en el horizonte, del mismo modo que sabemos que con la caída de la ola está

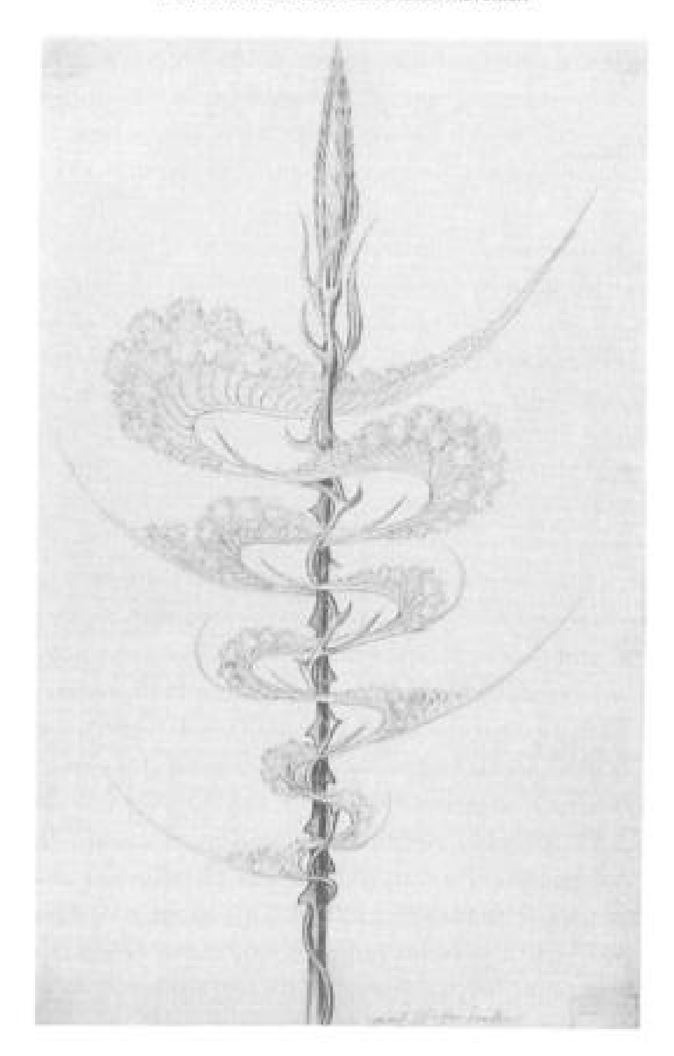
a punto de desaparecer de nuestra vista. Los dos motivos fundamentales de ese paisaje son la ola y el monte Fuji, encarnaciones de dos elementos antagónicos, el agua y la montaña. La ola es el elemento cambiante y dinámico, la montaña representa la permanencia estática. El paisaje de Hokusai articula la interdependencia de ambos: el Fuji parece emerger del mar y su cima nevada aparece como equivalente de una cresta de ola. Por otro lado, el elemento inestable y cambiante, esto es, las aguas del mar, parecen imitar la forma de permanencia que representa la montaña. Este y otros paisajes de Hokusai y, en sentido lato, el paisajismo propio de la estampa japonesa ponían de relieve una capacidad de representación de energías esenciales de la naturaleza con planteamientos desconocidos en la tradición artística de Occidente y cuyos paradigmas se afianzaron precisamente entre los creadores de la época del *art nouveau*[10]. La representación del paisaje se vuelca en aspectos esenciales de la acción y el fluir de la vida para dotar de una dimensión simbólica a la naturaleza, particularmente atenta a la extensión del factor tiempo, a la perspectiva de una temporalidad cíclica.

En la fachada del Taller de fotografía Elvira hay, qué duda cabe, una referencia implícita a *La ola* de Hokusai, si bien de la abstracción en los contenidos de Hokusai pasamos a una abstracción formal mucho más marcada. Pero quizá la mayor diferencia entre una y otra ola no estribe tanto en el grado de abstracción, sino en la forma de temporalidad que representan. En la decoración de Endell el tiempo aludido no es uno de carácter cíclico, sino el tiempo de lo que surge para prolongarse en un desarrollo lineal e incluso evolutivo. Si tomamos en consideración otros ejemplos del japonismo *fin de siècle* podremos apreciar divergencias parecidas en la interpretación del vector tiempo. Las estampas de paisajes alpinos de Félix Vallotton, como su *Mont Blanc* de 1892, se insertan en esa corriente japonista y están particularmente en deuda con modelos de Hokusai. Pero igual que las afinidades formales son inequívocas, resulta patente que el vector tiempo no se interpreta del mismo modo. El grabado de Hokusai *Cascada de Kirifuri*, aproximadamente coetáneo de *La ola*, es un claro precedente del *Mont Blanc* de Vallotton. La confusión entre la forma de la cascada y la de una montaña, el entreverado de lo

10 Cfr. Eva Fernández del Campo, «La fuentes y lugares del 'Japonismo'», *Anales de Historia del Arte*, 11, 2001, pp. 329-356, pp. 345 ss.

que cae y lo que surge en el paisaje de Hokusai establece una metáfora del cambio como permanencia, mientras que el paisaje alpino de Vallotton, que confiere al hielo un aspecto orgánico, con una dinámica de desarrollo parecida a la del crecimiento vegetal, presenta, antes bien, la organicidad como origen pendiente de un destino. Entre la imagen del cambio como ciclo orgánico y la imagen del origen como nuevo destino hay una diferencia que se expresa fundamentalmente en la configuración de una temporalidad que es la del presente.

August Endell, discípulo de Theodor Lipps, principal introductor de la teoría de la empatía o *einfühlung*, entendía que la instancia elemental de la imagen a la mirada era la del seguir el «movimiento» de la línea, para construir empáticamente el sentimiento de fusión de la subjetividad con una forma de impulso vital orgánico. Para él la acción de la mirada era eminentemente temporal. Su ideario artístico quedaba próximo al de Hermann Obrist, arquitecto, escultor y eminente reformador de las artes aplicadas del *Jugendstil*. «Ahí está la naturaleza, aquí yo, más allá el objeto que has de decorar», decía la muy citada máxima de Obrist. Postuló un modelo organicista para la creación que encontró su formalización pedagógica en el Lehr-und Versuch-Atelier für angewandte und freie Kunst [Taller de enseñanza y experimentación para las artes libres y aplicadas], la escuela privada que fundó en Múnich en 1902. El arte guarda una autonomía creadora que se hace eco de la fuerza creativa de la naturaleza. Entre las obras que introdujeron el modernismo en Múnich estuvieron trabajos de tejeduría según diseños florales de Obrist. La forma en la que las instancias de la imaginación y la empatía y el compromiso de la mímesis de la naturaleza se compaginan en el arte de Obrist está directamente relacionada con el carácter visionario que confiere a la creación. La inventiva ornamental busca una experiencia del movimiento orgánico de la línea y la representación de visiones que tienen en las formas naturales su fundamento. Pero seguimos preguntándonos cómo identificar el tiempo de la flor, que es uno que retorna, con el tiempo del modernismo, que es uno que despliega un destino nuevo de creación. El dibujo de Obrist de 1898 *Tallo espinoso con capullo* (fig. 13), por ejemplo, no atiende a ningún modelo del natural, sino que construye una planta probable, con un tallo recto coronado por un capullo y rodeado por otro que asciende en espiral y ensanchándose gradualmente en volumen. Al igual que en las fotografías del *Herbarium* de Fontcuberta, tenemos la imagen de una especie inventada, si bien muy distinta en su intención.



13. Hermann Obrist, *Tallo espinoso con capullo*, h. 1898. Lápiz sobre papel transparente, 40,8 x 25 cm. Múnich, Bayerische Staatliche Graphische Sammlung.

El dibujo de esa planta, ordenado en su composición por la simetría y el impulso ascendente, se propone como invitación al seguimiento de un despliegue orgánico en la vertical. La mirada rastrea un impulso vital, sigue la línea de crecimiento de una estructura morfológica susceptible de corresponderse con la de un organismo verdadero, pero que no lo es. Y no sólo no lo es porque prescinde de tomar modelo en el natural, sino porque además de una planta ese dibujo encarna otras cosas: las que lo convierten en visión de una línea melódica *in crescendo*,

en transcripción de oscilaciones rítmicas, de asociaciones semánticas, de percepciones sinestésicas, de voluntades de la subjetividad, en visión, en suma, de una idea simpatética de la naturaleza.

En los escritos autobiográficos comenta Obrist algunas experiencias visionarias que pueden ayudarnos a entender el sentido de esta forma de abstracción orgánica. Cuenta, por ejemplo, que su primera visión tuvo lugar en Heidelberg del siguiente modo:

> «El 6 de mayo de 1886 se marchó de paseo lejos de la ciudad, por un collado bañado por el sol, profundamente sumergido en pensamientos. Tenía un ejemplar de Silene nutans (colleja) en la mano y discurría acerca de la razón de ese sépalo con flor, cuando le sobrevino una leve sensación de desfallecimiento. Miró y vio en la lejanía [...]»[11].

Y fue allí, según escribe a continuación, donde se le aparecieron arquitecturas fantásticas. Las arquitecturas que se le revelaron tomaban su forma en la propia meditación sobre la planta y, por así decir, germinaban en el sentimiento de una naturaleza interiorizada con la contemplación de una especie botánica. La imaginación plástica toma impulso en la relación del sentimiento con un proceso orgánico de metamorfosis.

El *Tallo espinoso con capullo* de Obrist tiene que ver con el diseño de una encarnación vegetal ideal del tipo de lo que Goethe llamó la *Urpflanze* o planta original. Goethe intuyó que había de darse un modelo formal, una visión arquetípica para las plantas, una clave desde la que derivan consecuentemente las formas particulares de la plantas, con una verdad y necesidad internas, de modo que «aunque no existieran, sí podrían existir». En este sentido, el régimen de crecimiento ascensional que se enfatiza en el dibujo del *Tallo espinoso con capullo* responde a una ley de formación elemental en lo vivo que se plasma en la invención de la planta como una clave, si no de su verosimilitud, sí de su verdad. Obrist traslada la fisonomía que intuye para el vector tiempo en la historia natural

11 Hermann Obrist, *Ein glückliches Leben. Eine Biographie des Künstlers, Forschers und Alleingängers Hermann Obrist*, manuscrito inédito, fragmento citado por Bernd Apke, «Die Frage nach dem Grund – Naturwissenschaftliche und philosophische Anregungen zu Hermann Obrists Visionen», en Erich Franz (ed.), *Freiheit der Linie*, cat. exp. LWL-Westfälisches Landesmuseum, Münster, 2007, pp. 130-133, p. 130.



14. Hans POELZIG, *Proyecto para una sala de conciertos en Dresde. Esquema preliminar del interior*, 1918. Lápiz grafito y color sobre papel, 37,1 x 41 cm. Nueva York, Museum of Modern Art. Donación de Henry G. Proskauer.

al tiempo histórico efectivo como signo de su propia época en la forma de una obra artística. Esa adecuación cultural es la que pretende derivar de la visión de la naturaleza la profecía de la historia.

Hallamos también equivalentes muy significativos de las visiones de Obrist en el trabajo de arquitectos de la generación posterior, ya más cercana al álbum de Blossfeldt, como sería el caso de Hans Poelzig. El Museum of Modern Art de Nueva York conserva un dibujo que Poelzig realizó en 1918 (fig. 14), cuando era arquitecto municipal de Dresde, en el que esbozaba el interior de una sala de conciertos, nunca construida. Presenta una vista sobre el escenario. Éste aparece como el claro de un bosque, es el espacio despejado y protegido por una arquitectura fitomórfica. Los soportes se levantan imitando el impulso de creci-

miento de una colosal vegetación. La naturaleza vuelve a prestar su fuerza de desarrollo y su tiempo biológico para encontrar su culminación en el tiempo artístico o histórico. La naturaleza prevé y modula la cultura arquitectónica para hacerse historia, visita y protege el lugar en el que se desenvuelve una puesta en escena teatral.

Sí construyó Poelzig poco después una sala de espectáculos, la Gran Schauspielhaus de Berlín, edificio de 1919 hoy ya destruido. Esta obra, célebre entre las arquitecturas del expresionismo, acompasa su temporalidad histórica con el tiempo emergente propio de la historia de la tierra. El edificio moderno se esforzó en evocar la arquitectura adamita, generada por la propia naturaleza. Cubrió con un techo de estalactitas el patio de butacas e introdujo soportes biomórficos como, por ejemplo, las columnas palmiformes de los vestíbulos. La morfología de esas columnas quiso ser propia de un estilo precultural (preegipcio, podríamos decir). El crecimiento orgánico en la vertical sostenía una arquitectura revelada no por la acción de la historia de la cultura, sino para la historia de la cultura y desde la historia natural.

Y para llevar a término esta excursión en torno a la jurisdicción de un tiempo histórico de la cultura que, por así decir, se propone basar su autoridad en la historia natural no es mal ejemplo el paisaje del Park Güell de Barcelona, construido básicamente entre 1900 y 1914 en la vertiente oriental del monte del Carmel, entonces deforestada. Como sabemos, el proyecto de Antoni Gaudí no fue exactamente el de un parque, sino el de una urbanización de casas-jardín que no prosperó y que acabó convirtiéndose en parque público tras la muerte del propietario de los terrenos, Eusebi Güell.

Del área a la que se accede desde la entrada principal parte la escalinata que conduce a la plaza central de la urbanización. Construida en dos tiros simétricos y encajada entre muros almenados, presenta una fisonomía manifiestamente organicista. Sus curvas, habitualmente descritas como «curvas de ameba», son fáciles de asociar a tentáculos de cefalópodos, cuyas ventosas han cobrado forma de almenas. La escultura cubierta de mosaico de una salamandra colosal, conocida también como «el dragón», está colocada en el eje central de la escalinata. El reptil nos sitúa en un episodio remoto y precultural de la historia de la Creación, que determina la propia formación de la escalinata. Esa escalinata encamina hacia la plaza central, sostenida por la llamada Sala Hipóstila o de las Cien Columnas, que es adonde verdaderamente se accede al terminar la escalera y donde el visitante alcanza a la historia de la cul-





15 y 16. Antoni GAUDÍ, Viaducto inferior del Park Güell, Barcelona.

tura. Puesto que la Sala Hipóstila actualiza el mito de la cueva como origen de la arquitectura y, por lo tanto, el episodio del inicio histórico de ésta. Sus colosales columnas estriadas parecen resultar del acto en el que la naturaleza mineral se revela como historia, cede el paso a las formas que anuncian el orden dórico y deja que el hombre complete su acción. La madre Tierra testimonia en ese espacio que conserva en su matriz los arquetipos de la arquitectura que lleva a término el ser humano. Y esa legitimación de la arquitectura como arte preformado en la historia natural se repite en otras construcciones del parque, especialmente en los viaductos, en los que despliega un repertorio de formas arquitectónicas generadas en apariencia como excrecencias del terreno. Muy característico es el viaducto inferior, cuyas hileras de columnas citan con piedra la forma de hileras de árboles para levantar una arquitectura que predice la de las catedrales (fig. 15). Nos ofrece la imagen del modelo natural del estilo gótico. De acuerdo con el prestigio del gótico como «estilo natural» en el siglo XVIII, James Hall estimó en 1797 que el modelo constructivo de la arquitectura ojival estaba en los bosques nórdicos[12], cuya espesura hacía que al juntarse las copas de los árboles se formaran arcos apuntados y estructuras como las bóvedas de crucería. Exactamente así trabaja el viaducto protogótico de Gaudí.

El tiempo de la historia natural, que se caracteriza por su causalidad, necesidad y conformidad a fin es evocado por la cultura. Con la imitación del tiempo biológico en el tiempo histórico el arte se granjea la autoridad de la profecía. El arte apoya su actualidad en un tiempo natural, que es el que hace posible la comprensión de su presente como profecía o como determinación de futuro. En el Park Güell la profecía apunta a la salvación por la fe en Cristo, en la medida en que reserva la cima del monte para ubicar su monumento del Calvario: un talayot redentor, coronado por tres cruces.

Antes veíamos que en las fotografías de Blossfeldt la técnica se pone al servicio de la estilización que consuma el paso de la necesidad natural a la cultura. Recordemos a Blaise Pascal cuando nos decía que nuestro arte consiste en encerrar unas verdades en otras, como podrían ser naturaleza y cultura. El provecho de incluir la historia natural en la naturaleza histórica radica en la legitimación de ésta última como destino.

12 Cfr. Joachim GAUS, «Die Urhütte. Über ein Modell in der Baukunst und ein Motiv der bildenden Kunst», *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 1971, 33, pp. 7-70.

## Bibliografía


BENJAMIN, Walter, *Sobre la fotografía*, Pretextos, Valencia, 2008.

BLOSSFELDT, Karl, *Art forms in nature*, E. Weyhe, Nueva York, 1929, 1932.

—, *Urformen der Kunst*, Berlín, Ernst Wasmuth, 1928, 1935.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2008.

FERNÁNDEZ DEL CAMPO, Eva, «La fuentes y lugares del 'Japonismo'», *Anales de Historia del Arte*, 11, 2001.

FONTCUBERTA, Joan, *El Libro de as Maravillas*, Ajuntament/Institut de Cultura, Barcelona, 2008.

FRANZ, Erich (ed.), *Frehieit der Linie*, LWL-Westfälisches Landesmuseum, Münster, 2007 (cat. exp.).

GAUS, Joachim, «Die Urhütte. Über ein Modell in der Baukunst und ein Motiv der bildenden Kunst», *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 1971, 33.

MARC, Franz, *Schriften*, DuMont, Colonia, 1978.

PASCAL, Blaise, *Pensamientos*, Alianza, Madrid, 1986.

TATLOCK, R. R., «Nature and Art», *The Burlington Magazine*, 55, 321, 1929.

## 11. GRANDES PAISAJES REINVENTADOS

LORETTE COEN

¿Cómo y por qué la gran escala, tan escasamente abordada en la arquitectura europea del paisaje, se impuso en mi trabajo, primero imperceptiblemente, después cada vez con más fuerza hasta el punto de convertirse en su tema principal durante varios años? El primer factor fue, sin duda, el interés que desde mucho tiempo atrás siento por el arte paisajístico en sus múltiples facetas. Después, los responsables que me condujeron suavemente por este camino fueron un amigo, un artista y un poeta.

Circunstancias: gracias al amigo arquitecto e historiador del arte, Javier Maderuelo, el descubrimiento de Lanzarote, una isla del archipiélago canario cuyo príncipe fue un artista. César Manrique se propuso hacer de ese negro trozo de lava depositada en el Atlántico a 140 km de las costas africanas una obra de arte total. Amparándose de una cantera de lava desafectada para instalar allí su Jardín de cactus, anclando su mirador, el Mirador del Río, en un vertiginoso hueco de un acantilado para proponer la observación del paisaje, acondicionando una sala de conciertos de 600 plazas, Jameos del Agua, en el interior de una cueva.

Él, que pintaba, dibujaba, esculpía, ajardinaba, construía muebles y edificios, libró también, y con ardor, la batalla por el mantenimiento del paisaje natural y cultural de Lanzarote. Diecisiete años después de su repentina muerte, su huella está por toda la isla y se sobrevive a sí mismo a través de la fundación que dirige el poeta Fernando Gómez-Aguilera, determinado a continuar, a su modo, el mismo combate. Si la creación

plástica de César Manrique lleva la marca de una posguerra todavía moderna, su empresa vital expresa una manera artística profundamente contemporánea, sin duda, la parte más duradera de su legado.

De nuevo Lanzarote, tal como la auscultó en 2008 Gilles Clément. El mapa de la isla, levantado a partir de una vista aérea, muestra con precisión la extensión de su Tercer paisaje, término por el que el «jardinero planetario» designa el territorio potencialmente dedicado a la diversidad. Su superficie global es casi equivalente a la que ocupan las ciudades, los cultivos y todas las infraestructuras humanas de la isla. Surge, entonces, una nueva percepción de este territorio, no ya considerado como árido y devastado, sino como portador de vida y de esperanza a muy largo plazo.

En un emplazamiento especialmente ingrato, al borde del océano, el de las salinas abandonadas de la Bufona, al oeste de la capital, Arrecife, Gilles Clément imagina un «Jardín del Tercer paisaje» que aborda la cuestión de la diversidad pionera, se refiere a la actividad volcánica original de la isla y propone soluciones de acondicionamientos por medio de la explotación de los materiales y las energías in situ. De esta manera, lo sitúa en la perspectiva de gestión del «Jardín planetario» –espacio político, económico y social– que invita a los seres humanos a cuidar de la diversidad, de la que dependen.

Extensos espacios, entornos amenazados, deteriorados, a los que proyectos que se promueven a largo plazo pretenden dar un futuro. Así son los grandes paisajes en transmutación de los que hablamos aquí. El más vasto de todos se extiende en un territorio de 100 km por 50 km y está situado completamente al este de Alemania, en Lusacia (en alemán Lausitz), al sur del Land de Brandemburgo. Desde el año 2000, debido a la Internationale Bauausstellung Fürst-Pückler-Land (IBA), operación de recalificación territorial a muy gran escala, como tradicionalmente se organizan en este país, de diez años en diez años, esta región devastada y masivamente deforestada se ha convertido en la mayor cantera paisajística de Europa. Abandonada por la industria minera que metódicamente la devastó, pone ahora sus esperanzas en un nuevo recurso: su paisaje.

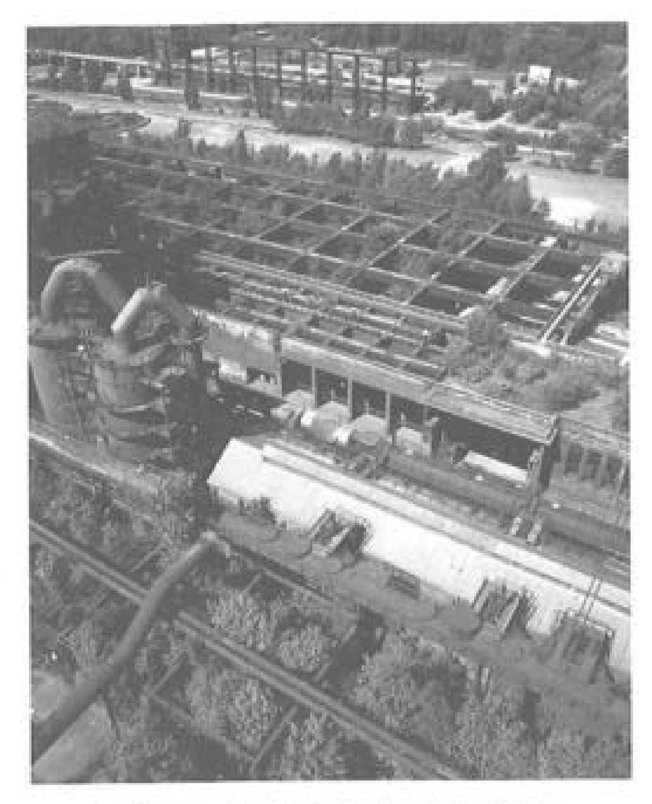
El programa de reconversión se extenderá durante varios decenios. Está previsto sanear y reforestar, atraer empresas del sector terciario o cuaternario innovadoras y no contaminantes, transformar los cráteres de las minas a cielo abierto en lagos comunicados unos con otros con canales, acondicionar las orillas de este nuevo mar interior –14.000



1. Lusacia, sur de Brandemburgo © Peter Radke.

hectáreas de superficies de agua– para actividades de ocio y de turismo. Al término de la operación, los treinta lagos artificiales así formados harán de Lausitz la mayor región lacustre de Europa. Su conversión en agua parece muy avanzada, pero, al finalizar la IBA, que acaba a finales de 2010, es imposible predecir la suerte que correrán las múltiples operaciones que ha promovido. En efecto, la población activa emigra en busca de empleos, la región alberga apenas 400.000 habitantes y se despuebla ineluctablemente. Es difícil cambiar las mentalidades, retener a las personas. No se ha economizado ningún esfuerzo para atraer a los empresarios. ¿Vendrán? El paisaje reparado queda, por el momento, sin autores; los paisajistas seguirán, lógicamente, a los inversores.

El caso de la IBA Fürst-Pückler Land (del nombre de un príncipe visionario, un loco de los jardines) subraya crudamente la fragilidad de estos proyectos. Las transformaciones de grandes paisajes, sometidas a las contingencias de la razón económica, dependen de una voluntad política constante de muy larga duración. Se conocen, sin embargo,



2. Parque paisajístico de Duisburgo Norte.
Vista actual de los antiguos depósitos de mineral © Michael Latz.

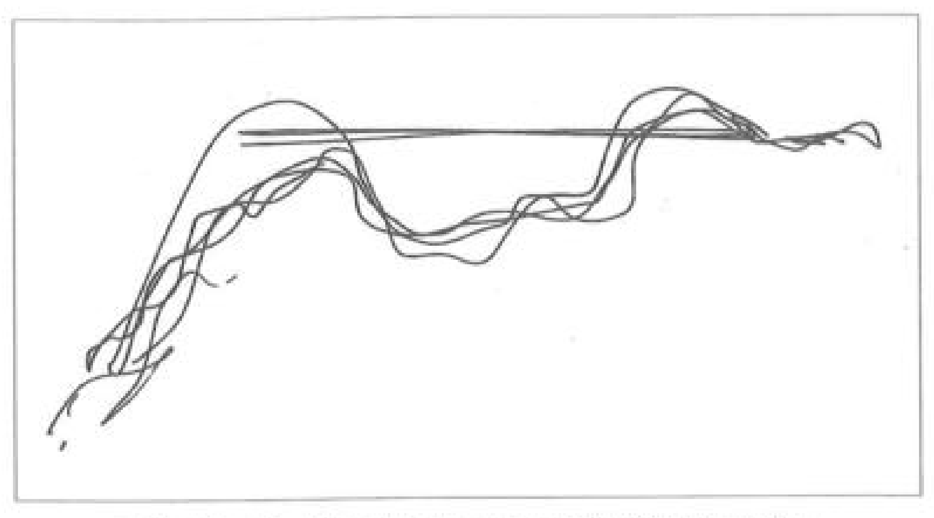
ejemplos afortunados, como el de la IBA anterior, que, entre 1989 y 1999, se encargó de la reconversión de la cuenca del Ruhr, desindustrializada y gravemente contaminada, y se ocupó de restaurar las estructuras ecológicas del río Emscher y de sus riberas. De este modo, en el lugar de las coquerías y acerías de Thyssen-Meiderich –230 hectáreas de terreno cubiertas de colosales instalaciones abandonadas, fábricas, altos hornos, turbinas, torres de refrigeración, chimeneas, redes de raíles– nació una obra paisajística ejemplar, la más bella de nuestros tiempos, el parque de Duisbourg-Nord.

Y en este caso, la obra tiene autor, Peter Latz, nombrado a raíz de un concurso. Elegido porque no propuso ni borrar el pasado ni transformarlo en parque de atracciones, se limitó a construir un paisaje para el futuro apoyándose en la historia y la belleza de las instalaciones industriales antiguas. Su método: entender en profundidad el lugar, restituir

su inteligibilidad para prolongar su uso con actividades culturales y de ocio. Explota, por tanto, las estructuras presentes, las del agua y de los raíles, de las carreteras y de los puentes, de los campos y de los jardines. Las superpone, las reelabora, resalta sus huellas y el canal, acondiciona un área de juegos, sanea el suelo siempre que es posible, cuando no, aísla las zonas contaminadas. En todas partes dispone una abundante diversidad vegetal de especies aclimatadas y locales. Acondiciona «jardines de bunkers» en hilada, hábilmente diseñados y accesibles únicamente con la mirada, verdaderas obras de land art. Gratuito y abierto todo el año, el parque de Duisbourg-Nord se prolonga, sin solución de continuidad, en los barrios vecinos. Muy mal entendido en un principio por la opinión pública, su voluntad de formar cuerpo con la historia ha fortalecido el significado de la obra, su alcance y su implantación.

Una concepción de la misma naturaleza, histórica, geográfica y geológica, le da toda su fuerza al proyecto de revitalización del río Aire, en el cantón de Ginebra, dirigido por Georges Descombes, «arquitecto en el paisaje» asociado al estudio ADR Architectes (Julien Descombes y Marco Rampini). La obra, que se inscribe en un amplio dispositivo de reorganización territorial y paisajística, procede por acercamiento global y afecta a toda la cuenca por la que fluye este río sujeto a violentas crecidas y también muy deteriorado. Restablecer el valor biológico del río, operación extremadamente compleja, exige la presencia de una multitud de disciplinas, que coordinan los autores del proyecto. «Nosotros creamos las condiciones que permitirán a la naturaleza recobrar su preponderancia, pero sin intentar la imposible reconstitución de un río del pasado. Nuestro proyecto, que transforma a partir de la realidad existente, es un acto de cultura», comenta George Descombes.

El Aire toma su nombre a partir de la pequeña ciudad francesa de Saint-Julien-en Genevois y discurre a lo largo de 11 kilómetros por territorio suizo. El proceso en curso afecta a un tramo de cuatro kilómetros donde se habían puesto diques y a otro tramo de un kilómetro y medio que se había transformado en un canal. Una vez liberado, el río gana un nuevo espacio de desbordamiento, una morfología adecuada permite que la vida retome su curso y restituya al conjunto de su sistema sus funciones de arroyada y drenaje natural. Acondicionamientos como parques, fuentes, bancos enriquecen discretamente el espacio público rural. El canal, de gran interés patrimonial y plástico, no se ha suprimido. Al contrario, esta hermosa línea recta a través de la llanura actúa de umbral entre el espacio de paseo y los sectores en vías de



3. Revitalización del río Aire. Boceto inicial © Julien Descombes.

reconstitución, protegiendo al río de excesivas presiones. Su mantenimiento contribuye a definir y hacer comprensible el paisaje: por un lado la agricultura, por el otro, las zonas residenciales. Menos encajado que antes, el talud del canal se transforma en una sucesión de jardines. Inscrito en la continuidad de la vida y la historia del río, el proyecto ha sabido ganarse la adhesión general. Los agricultores afectados han aceptado incluso ceder trozos de terreno a cambio de la prevención contra las crecidas. Un amplio territorio, a la vez agrícola y urbano, es, de este modo, objeto de una progresiva regeneración.

Otra «reparación» de envergadura, la del Vall d'en Joan, no lejos de Barcelona. Este valle, situado en pleno parque natural de El Garraf, sirvió de basurero a la ciudad y a los municipios vecinos durante 32 años. Al final de 2006, cesó esta práctica. Se está llevando a cabo una recuperación de alta calidad ecológica y didáctica, que afecta a un territorio de 60 hectáreas y debería estar acabada en 2012. En un primer momento, artificial, más adelante será la naturaleza quien tome el relevo. Los autores, Batlle i Roig arquitectos, y Teresa Galí-Izard, agrónoma y paisajista, han evitado reducir el saneamiento del vertedero a un «simple» asunto de descontaminación y lo han abordado de una manera global, como una obra de restauración paisajística.

Multidisciplinar y muy avanzada en el plano científico, la operación combina experimentación y expresión. La gruesa capa de residuos forma

un suelo inestable, una sucesión de diques previene los deslizamientos de terreno. Los detritus, que estaban simplemente ocultos por un manto de tierra, se han aislado ahora con una película impermeable a 80 o 100 cm de profundidad. El líquido contaminado es captado y conducido por canalización hasta una fábrica, situada más abajo, donde se neutraliza. Se ha puesto en marcha un sistema de drenaje inspirado en la agricultura tradicional. Dos grandes depósitos recogen el agua de la lluvia antes de que haya cualquier infiltración. Las emisiones producidas por los residuos se transforman en biogás. En las partes centrales del vertedero, donde el terreno se va hundiendo cada año casi un metro, se han repartido y cultivado especies vegetales autóctonas y con poca exigencia de agua, en función de la topografía en terrazas y, de este modo, contribuyen a la reconstitución del lugar. Un nuevo paisaje, entre agrícola y forestal, que responde a las necesidades de la ecología y a las de la explotación industrial, se va instalando poco a poco en el vertedero.

Esta rehabilitación no pretende, como tampoco ninguno de los otros grandes trabajos mencionados, la reconstrucción de un paisaje perdido, sino su reinvención. Posición absolutamente contemporánea: estos paisajistas de la gran escala renuncian a cualquier imposición de carácter mimético o formal sobre la naturaleza. Teniendo en cuenta los cambios acontecidos, obtienen del pasado profundo de los territorios, natural y también cultural, los conocimientos que, aliados a los saberes científicos actuales, permiten encontrarles su sentido, dicho de otro modo: ofrecerles un futuro. Sabiendo que lo irreversible, es decir, la muerte, acecha.

# ÍNDICE DE NOMBRES CITADOS

# ÍNDICE